تجریدیت(Abstractionism)اور ماورائے حقیقت(Surrealism)، نظری مباحث اور اطلاق: انور سجاد کے منتخب افسانوں کا تکنیکی مطالعہ

مقالہ برائے ایم-فل (اردو)

مقالہ نگار:

فائزہ مظہر علوی

فیکلٹی آف لینگویجز

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جولائی ۲۰۲۱ء

تجریدیت(Abstractionism)اور ماورائے حقیقت(Surrealism)، نظری مباحث اور اطلاق:

انور سجاد کے منتخب افسانوں کا تکنیکی مطالعہ

مقالہ برائے ایم-فل (اردو)

مقالہ نگار:

فائزہ مظہر علوی

ایم فل (اردو) اسکالر

رجسٹریشن نمبر: 1723/M/U/S19

نگرانِ مقالہ:

ڈاکٹر نعیم مظہر

ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو نمل

اسلام آباد

فیکلٹی آف لینگویجز

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جولائی ۲۰۲۱ء

تجریدیت(Abstractionism)اور ماورائے حقیقت(Surrealism)، نظری مباحث اور اطلاق:

انور سجاد کے منتخب افسانوں کا تکنیکی مطالعہ

مقالہ برائے ایم۔فل (اردو)

مقالہ نگار:

فائزہ مظہر علوی

یہ مقالہ

ایم۔فل اردو

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا۔

فیکلٹی آف لینگو یجز

(اردو زبان و ادب)

فیکلٹی آف لینگو یجز

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد

مقالے کا دفاع اور منظوری کا فارم

زیرِ دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انہوں نے مندرجہ ذیل مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے۔ وہ مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگویجز کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: تجریدیت (Abstractionism) اور ماورائے حقیقت (Surrealism)، نظری مباحث اور اطلاق: انور سجاد کے منتخب افسانوں کا تکنیکی مطالعہ

پیش کار: فائزہ مظہر علوی　　　　رجسٹریشن نمبر: 1723/M/U/S19

ماسٹر آف فلاسفی

شعبہ:　　　　اردو زبان وادب

ڈاکٹر نعیم مظہر ____________________

نگرانِ مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی ____________________

ڈین فیکلٹی آف لینگویجز

پروفیسر ڈاکٹر محمد سفیر اعوان ____________________

پرو ریکٹر اکیڈمکس

تاریخ ____________________

اقرارنامہ

فائزہ مظہر علوی حلفیہ بیان کرتی ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد کی ایم فل اردو اسکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر نعیم مظہر کی نگرانی میں کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا اور نہ ہی آئندہ کروں گی۔

____

فائزہ مظہر علوی

مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

فہرست ابواب

عنوان	صفحہ نمبر

Abstractionism and Surreailsm,Theoretical discussions and implementation:Technical study of Anwar sajjad's selected short stories

Abstract:

Abstractionism and Surrealism are two modernist trends and techniques used in literature, in early 20th century, priorly used in Art of Painting.These techniques have a great impact of Freud' ''Theory of Unconsciousness'' and ''Theory of Psychoanalysis''.In western fiction and then in Urdu fiction writings,these techniques used to achieve the reality of psychology of humans,their desires,thinking's,fantasies which a human cannot express publically due to the societies restrictions, should be expressed at individual level without any restrictions.Abstractionism and Surrealism have some techniques as stream of consciousness, free Association of thoughts.Dreamy,Ambiguity and Soliloquy to express the hidden realities of human unconsciousness.My research investigates, how Abstractionism and Surrealism affected by the theories of Freud's and how it affects fiction writing in literature, specifically, Urdu short stories of Anwar Sajjad, in mid of 20th century. And why abstractionism and surrealism could not make its place in Urdu fiction writing and was unacceptable because of its non-story trait, characters without names, no concept of time and place, abstraction and its unrealistic approach towards life including semilarities and differences between these both trends. The study has been divided into five chapters. First chapter presents, the origins of abstractionism, their psychological and literary background, techniques and the criticism of selected critiques on modern Urdu short story writing. Second chapter presents, the origins of surrealism, their psychological and literary background, techniques and the criticism of selected critiques on modern Urdu short story writing.Third chapter presents, the implementation of abstractionism on selected short stories of Anwar Sajjad. Fourth chapter presents, the implementation of surrealism on the selected short stories of

Anwar Sajjad.These short stories are taken from the collection of short stories books ’’Choraha’’, ’’Istarey’’and’’Aaj’’.Fifth and last chapter presents, concluding analysis of research including research overview, results and recommendations.

اظہارِ تشکر

میں سب سے پہلے ربِ کائنات کی مشکور ہوں کہ یہ اسی کی دی گئی توفیق اور ہمت ہے کہ میں اپنا مقالہ مکمل کرنے میں کامیاب ہوئی۔

ڈاکٹر نعیم مظہر (نگرانِ مقالہ) کی ممنون ہوں جن کی رہنمائی ہر قدم پر میرے ساتھ رہی۔ علاوہ ازیں اس سلسلے میں شعبہ اردو نمل کے تمام اساتذہ کی بے حد ممنون ہوں۔ آخر میں گھر والوں خصوصاً اماں جان، ماموں (محمد عرفان علوی) اور مامی کی شکر گزار ہوں جنہوں نے اپنی مصروفیات میں سے وقت نکال کر گاہے بگاہے مقالے کے حوالے سے رہنمائی دی اور مجھے ایسا پر سکون ماحول عطا کیا جس سے میں اپنا مقالہ مقررہ وقت پر پورا کرنے میں کامیاب ہو سکی۔ اس کے علاوہ دیگر احباب، سیدہ حمائل زینب، رضوانہ خالق، عطیہ عدیل، ذکاوت سباس عباسی، علی رضا شاہ اور عیشا اسد کا بھی شکریہ جن کے بغیر مقالہ اور اس کے دیگر لوازمات وقت پر پورے ہونا مشکل تھے۔

فائزہ مظہر علوی

اسکالر: نمل، اسلام آباد (ایم۔ فل، اردو)

باب اوّل: موضوعِ تحقیق کا تعارف اور تجریدیت: بنیادی مباحث

الف۔ تمہید

1۔ موضوع کا تعارف

جدید اردو افسانہ اپنے ساتھ بہت سے نئے رجحانات لے کر آیا جن کے تحت اردو افسانے کی ہئیت اور اسلوب میں منفرد تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں۔ اردو ادب میں جدید اردو افسانے کے آغاز کے ساتھ ہی اردو افسانے کی تنقید میں بھی نئے مباحث کا آغاز ہوا۔ ساٹھ (۶۰ء) کی دہائی اردو افسانے کے لیے ایک نیا آغاز تھا اور اس دوران علامتی اور تجریدی افسانے نے اردو افسانے کو نئی جہات، اسلوب اور تکنیکوں سے باور کروایا لیکن اس سے پہلے ۱۹۳۲ء میں ترقی پسند تحریک کی اوّلین افسانوں کی کتاب ''انگارے'' میں تجرید اور ماورائے حقیقت افسانے کے رجحان کی ابتداء نظر آئی۔ تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے کی بنیاد انسانی نفسیات ہے اور انسانی شعور اور لاشعور کی کیفیات کو ان کی اصل کے تحت افسانے میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی۔ تجریدیت دراصل تجریدی مصوّری سے ادبی تخلیقات میں درآنے کا باعث بنی۔ جدیدیت کا اردو ادب میں آغاز تجریدیت اور سرئیلزم (ماورائے حقیقت) کے رجحانات بھی ساتھ لایا بلکہ مغربی ادب میں انیسویں صدی کے اواخر میں یہ رجحان کثرت سے نظر آتا ہے۔ بطور خاص دوسری جنگ عظیم کے بعد ان رجحانات نے ادبی اظہاریوں میں شدت اختیار کرلی۔ تجریدیت(Abstractionism) افسانے میں کوئی بھی ایسی کہانی یا تخلیق ہو سکتی ہے جس کو باآسانی سمجھا نہ جاسکے اور وہ بے ترتیبی کا شکار، منتشر اور پیچیدہ الجھے خیالات کو پیش کرے۔ سرئیلزم (Surrealism)'ورائے حقیقت' ہے جو حقیقت سے بھی آگے کی شے ہے۔ اس اصطلاح کا ماٰخذ بھی مصوّری ہی ہے۔ اس کا آغاز فرانس میں آندرے بریتون کے سرئیلزم کے منشور سے ہوا اور اس کا تعلق ڈاڈاازم سے بھی جوڑا جاتا ہے۔ خوابناکی کی کیفیت اور فینٹسی یا خیالات کی دنیا کا تعلق ماورائے حقیقت ہی سے ہے اور نفسیاتی معاملات میں شعور اور لاشعور کے تحت خواب کو بھی حقیقت ہی تسلیم کیا جاتا ہے۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت دراصل انسانی محرومیوں، ناآسودگیوں میں دبے ہوئے جذبات کے اظہاریے کا منفرد طریقہ ہے جسے اردو افسانے میں منفرد انداز سے بیان کیا گیا۔ اس رجحان کے حوالے سے اہم نام ''ڈاکٹر انور سجاد'' کا

ہے۔ ان کے ہاں تجرید اور ماورائے حقیقت کو منفرد اور کامیاب اسلوب و تکنیک کے تحت پیش کیا گیا ہے اور اسے انسانی نفسیات کی اصّل ترجمانی سمجھا جاتا ہے۔

2۔ بیانِ مسئلہ

جدید اردو افسانے کے رجحانات، روایت اور تنقید کے نظری مباحث ایک وسیع موضوع ہے۔ یہ رجحانات مختلف تحاریک کے زیرِ اثر ادب کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ ہر نقاد کے ہاں جدید افسانے کی تنقید کے مباحث مختلف ہیں۔ خصوصاً تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانہ اپنی بے ترتیبی کی بنیادی خاصیت اور نفسیاتی حوالوں کے باعث اپنے تنقیدی و نظری مباحث میں بھی خاصہ الجھاؤ کا حامل ہے۔ناقدین کے ہاں تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانہ کبھی مشترک خصوصیات کا حامل ہے اور کہیں مختلف تفہیمات کے ذریعے انہیں الگ الگ تصور کیا گیا ہے۔ جدید اردو افسانہ اپنی تنقید میں اختلافات سے دو چار رہا ہے۔ بعض نقاد ایسے ہیں جنہوں نے جدید افسانے کی ضرورت کو بے معنی قرار دیتے ہوئے مسترد کر دیا ہے۔ اس ضمن میں وارث علوی اور شہزاد منظر کے نام سر فہرست ہیں۔ جدید اردو افسانے کی تنقید میں ضروری ہے کہ ایک منفرد اور جامع تحقیقی عمل کے تحت نہ صرف ان نظری مباحث کا تجزیہ و تفہیم کی جائے بلکہ ان نظریات کا تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے پر اطلاق اور اس رجحان کے منفرد و کامیاب افسانوں کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ بھی لیا جائے اور ان اصطلاحوں میں موجود ابہام کو دور کرنے کی کوشش کی جائے۔

3۔ مقاصدِ تحقیق

ا۔ جدید اردو افسانے کی تنقید میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے نظری مباحث کا تجزیہ و تفہیم کرنا۔

۲۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت میں تکنیکی مماثلت اور اختلاف کی نشاندہی کرنا۔

۳۔ تجریدی اور ماورائے حقیقت رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ انور سجاد کے منتخب افسانوں پر تجریدیت اور ماورائے حقیقت کی تکنیک کے تناظر میں اطلاق کرنا۔

4۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق

اردو افسانے میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے حوالے سے جامعاتی سطح پر ابھی تک کوئی کام نہیں کیا گیا ہے ۔اردو افسانے کی تکنیک کے حوالے سے ایم۔فل اور پی ایچ ڈی کی سطح پر کام ہو چکا ہے لیکن ان مقالہ جات میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت پر سر سری سی بحث کی گئی ہے۔'پاکستانی اردو افسانے میں شعور کی رو'اور'پاکستانی اردو افسانے میں خود کلامی کے عناصر'مقالہ جات میں صرف تجریدیت کی تکنیک شعور کی رو پر بحث شامل ہے اس میں تجریدی حوالے یا تجریدی رجحان پر کسی بھی قسم کے مباحث شامل نہیں ہیں۔اسی طرح ماورائے حقیقت کی تکنیک خود کلامی کو الگ سے موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔ان میں تجریدیت یا ماورائے حقیقت کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ شامل نہیں ہے۔اسی طرح افسانے کی تنقید میں بھی تجریدیت، ماورائے حقیقت اور ان کی تکنیکوں پر مباحث بکھری ہوئی صورت میں موجود ہیں، ہر بڑے نقاد نے اسے موضوعِ بحث بنایا ہے۔میرے مقالے کا موضوع اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایک نیا موضوع ہے۔ جس میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت کا نظریہ و اطلاق شامل ہے اور اس میں جدید افسانے کی تنقید میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت پر ایک مربوط اور جامع تحقیق پیش کی جائے گی۔

۱۔ کلثوم طارق برنی، مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو، پاکستانی اردو افسانے میں شعور کی رو: تکنیکی و تحقیقی جائزہ، شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۱۴ء

۲۔ غلام فریدہ، مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو، پاکستانی اردو افسانے میں خود کلامی کے عناصر: تجزیاتی مطالعہ (۱۹۴۷ء تا ۲۰۱۵ء)، شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد، جون ۲۰۱۶ء

5۔ تحدید

جدید اردو افسانے کے نظری مباحث کا دائرہ کار بہت وسیع ہے اور ان مباحث کا تجزیہ اور اطلاق مکمل طور پر ایک مقالے میں پیش کرنا قدرے مشکل عمل ہے۔اسی لیے مقالے کی تحدید کے پیشِ نظر جدید اردو افسانے کے چند نمائندہ نقادوں اور مخصوص افسانوں کا انتخاب کیا گیا ہے۔ نظری مباحث کے لیے آٹھ(۸) جدید افسانے کے ناقدین اور اطلاق کے لیے انور سجاد کے پندرہ(۱۵)منتخب افسانوں کو مدِ نظر رکھا جائے گا جو کہ ان

کے افسانوی مجموعوں چوراہا، استعارے اور آج سے شامل کیے گئے ہیں۔ نظری مباحث اور اطلاق میں صرف تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے تناظر میں نظری مباحث اور اطلاقی مطالعے شامل ہوں گے۔

6۔ تحقیقی سوالات

ا۔ جدید اردو افسانے کی تنقید میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے نظری مباحث کی تفہیم کی روایت کیا ہے؟

۲۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت میں تکنیکی مماثلتیں اور اختلافات کون کون سے ہیں؟

۳۔ انور سجاد تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ ان کے ہاں تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے کی تکنیکی پیشکش کی نوعیت کیا ہے؟

7۔ نظری دائرہ کار

جدید اردو افسانے میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے نظری مباحث مختلف نقادوں نے مختلف نقطہ ہائے نظر کے تحت پیش کیے ہیں۔ جس طرح تجرید اور ماورائے حقیقت انسانی شعور اور لاشعور کے الجھاؤ کو پیش کرتے ہیں بالکل اسی طرح افسانے کے ناقدین کے ہاں ان دونوں اصطلاحوں کو مختلف انداز اور تکنیکوں کے تحت پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت دونوں نفسیاتی اور ادبی پس منظر کے حامل ہونے کے ساتھ ساتھ مصّوری سے اخذ شدہ رجحانات ہیں۔ اس کا آغاز افلاطون کے اس نظریہ کو مانا جاتا ہے کہ اصل حقیقت خیال ہے جس سے کوئی چیز عمل میں آتی ہے اور ایک فلسفی کو چاہیے کہ وہ کسی شے کو پرکھ کر اس کی اصل تک پہنچے۔ جدید اردو افسانے کی تنقید میں ہر نقاد کے ہاں تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے کے مباحث ملتے ہیں، زیادہ تر نقاد اسے روایت سے بغاوت سمجھتے ہیں اور اس کے ابلاغ کے بعید از فہم ہونے کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ جبکہ کچھ ناقدین اس کے ابلاغ اور مقصد کو فرد کی ذات سے وابستہ قرار کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں جان لاک، جیری فودر، ولیم جیمز، آندرے بریتون، فرائیڈ مین میلون جے، روبن ولیم کے تنقیدی و نظری

مباحث قابلِ ذکر ہوں گے۔ جن کا ذکر مشرقی جدید افسانے کی تنقید میں بھی ملتا ہے اور اس ضمن میں فرائیڈ کے انسانی نفسیات سے متعلقہ نظریات کو بھی مدِ نظر رکھا جائے گا۔

اس مقالے میں جدید اردو افسانے کے نمائندہ اور معاصر نقادوں کے موضوع سے متعلقہ تنقیدی نظری مباحث کا جائزہ لیا جائے گا اور اطلاق و تکنیکی مطالعے کے لیے ڈاکٹر انور سجاد کے افسانوی مجموعے "مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد" سے استفادہ کیا جائے گا۔

8۔ تحقیقی طریقہءکار

میرے مقالے کا موضوع چونکہ تحقیقی و تنقیدی نوعیت کا ہے اور اس میں ابتدائی سطح پر تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے نظری مباحث کا تجزیہ و تفہیم کی جائے گی اور اس کے بعد اطلاق کے لیے بھی منتخب افسانوں کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا جائے گا۔ دونوں حوالوں سے یہ ایک تفہیمی اور تجزیاتی عمل ہو گا اور اس عمل کے لیے ادبی تحقیق میں رائج استقرائی و استخراجی طرزِ تحقیق کو مدِ نظر رکھا جائے گا۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر انور سجاد کے گذشتہ انٹرویوز کو بھی مدِ نظر رکھا جائے گا۔ معاصر ادبی جریدوں میں شائع ہونے والے جدید افسانے کی تنقید پر مضامین اور منتخب افسانہ نگاروں کے فن پر مختلف تبصرے اور تجزیوں تک رسائی اور ان کی نقول بھی فراہم کی جائیں گی۔ مختلف کتب خانوں میں متعلقہ کتب سے بھی استفادہ حاصل کیا جائے گا تا کہ تحقیقی مقالے کے دوران مستند تنقیدی حوالے پیش کیے جا سکیں۔

9۔ پس منظری مطالعہ

تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے نظری مباحث کے لیے اردو فکشن کی جدید تنقیدی کتب اور مضامین کا مطالعہ کیا جائے گا اور اس ضمن میں مغربی مفکرین کے نظریات سے بھی استفادہ کیا جائے گا۔ اس حوالے سے انیس ناگی، دیویندر اسّر، سلیم اختر، قمر رئیس، سلیم آغا قزلباش، وارث علوی، گوپی چند نارنگ، شہزاد منظر اور نگہت ریحانہ خان کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ درج بالا مصنفین کی تنقیدی کتب تحقیقی مقالے کے لیے تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے مباحث کے حوالے سے زیرِ مطالعہ ہوں گی۔ اطلاقی حوالے سے ڈاکٹر انور سجاد کے

افسانوی مجموعے "مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد" کا مطالعہ کیا جائے گا۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر انور سجاد کی فکشن پر لکھے گئے مقالے، تنقیدی مضامین، انٹرویوز اور معاصر افسانوی تنقید کا مطالعہ بھی شامل ہے۔

10۔ تحقیق کی اہمیت

جدید اردو افسانے کی تنقید اور تفہیم اپنے ارتقائی مراحل میں ہے اور گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ اس میں نیا اضافہ ہو رہا ہے۔ مختلف نقادوں نے جدید اردو افسانے کے مختلف رجحانات پر منفرد آراء پیش کی ہیں۔

اس مقالے کے ذریعے جدید اردو افسانے میں تجریدی اور ماورائے حقیقت رجحان کے نظری مباحث کا جائزہ لیا جائے گا اور ساتھ ساتھ نمائندہ افسانہ نگاروں کے تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانوں پر ان مباحث کا اطلاق بھی پیش کیا جائے گا۔ جس سے جدید اردو افسانے کی نظری و عملی تنقید کے مباحث کی وضاحت بھی ہو سکے گی اور ان رجحانات کے ابلاغی مسائل کی نشاندہی بھی ہو گی۔

ب۔ تجریدیت: بنیادی مباحث

ا۔ تجریدیت کیا ہے؟:

تجریدیت مغربی اصطلاح ہے، جو جدیدیت کی تحریک میں ایک رجحان کی صورت میں ابھری۔ ادب سے پہلے تجریدیت نے مصوّری کو متاثر کیا۔ دراصل تجریدیت مصوّری میں Abstract Art یعنی تجریدی مصوّری کے ذریعے جانی جاتی تھی۔ جب مصوّری کے ساتھ ساتھ مغربی ادبی حلقوں میں اس رجحان نے مقبولیت حاصل کی تو اسے تجریدیت کی تحریک یعنی Abstractionism کا نام دیا گیا۔

تجرید عربی لفظ 'جَرَدَ' سے نکلا ہے۔ جس کے معنی 'ننگا ہونا' کے ہیں۔ تجرید کے معنی کسی ایسی چیز کے ہیں جو غیر مادی یا غیر مرئی ہو اور جو نظر نہ آ سکے۔ اس کے علاوہ اس کے معنی کسی ایک چیز کو دوسرے سے جدا کرنے کے بھی ہیں۔ ''جَرِدَ(س) جَرَدًا: چٹیل ہونا۔ ننگا ہونا''[1] تجریدیت فن کی ایک قسم ہے جسے پہلے پہل تجریدی مصوّری میں پیش کیا گیا۔ تجریدی آرٹ میں مصوّر اپنے خیالات کو رنگوں اور فوری طور پر سمجھ نہ آنے والی اشکال کے ذریعے معنویت دیتا ہے۔ ایسی مصوّری میں معنی پوشیدہ ہوتے ہیں؛ صرف ایک نظر دیکھ کر فوراً اس تصویر کو سمجھا نہیں جا سکتا؛ جو تجریدی آرٹ کے تحت بنائی جاتی ہے۔ تجریدیت کا آغاز ۱۹۰۸ء میں فرانس سے ہوا اور باقاعدہ تجریدی مصوّری کا آغاز ۱۹۱۱ء میں ہوا۔ تجریدیت پر افلاطون کے نظریات کے بہت اثرات ہیں، یہی وجہ ہے کہ جرمنی اور فرانس میں جب مصوّری کی تحریک مکعبیت (cubism) کا آغاز ہوا تو اس کی بنیاد بھی افلاطون کے نظریات کو مانا گیا کہ حقیقت کسی چیز میں نہیں ہوتی بلکہ حقیقت وہ خیال ہے جس سے کچھ عمل میں آتا ہے۔ اس کے مطابق ایک فلسفی کو چاہیے کہ وہ کسی شے کو پرکھ کر اس کے اصل خیال تک پہنچے۔ تجریدیت مکعبیت سے بہت متاثر تھی۔

تجریدیت کے آغاز سے متعلق ایک اور خیال پیش کیا جاتا ہے کہ ارسطو کی ان تحریروں میں بھی تجریدیت ملتی ہے جو افلاطون کی ہیئت کے متعلق نظریے Platonic theory of forms کو ردّ کرتی ہیں۔ افلاطون کے اس نظریے کے مطابق ہر چیز مجرد ہے اور آزادانہ حیثیت رکھتی ہے، مثال کے طور پر خوب صورتی عالمگیر ہستی یا وجود رکھتی ہے، یہ کسی اور چیز پر منحصر نہیں ہے۔ جبکہ ارسطو نے اس نظریے کو ردّ کرتے ہوئے کہا کوئی بھی خیال یا نظریے اشیاء کے بغیر جنم نہیں لے سکتے؛ اس لیے خیال کو اشیاء سے متعلقہ طور پر دیکھا

جانا چاہیے۔ ارسطو نے فن کے متعلق بھی یہی کہا کہ فنکار 'نظریہ امثالیت' کے تحت اپنا فن تخلیق کرتا ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ افلاطون خیال یا داخلی حیثیت کا قائل تھا اور ارسطو داخل پر خارج کے اثرات کے تحت فن کی تخلیق کا قائل تھا۔

تجریدیت پر بھی اسی لئے افلاطون کے نظریات کا اثر تھا کیونکہ تجریدیت کا بنیادی مقصد فکر تک پہنچنا ہے، یعنی شے کی پیچھے 'خیال' تک پہنچنا۔ کسی بھی فن کی فکری اساس تجریدیت کا بنیادی مقصد ہے؛ اس میں تخلیق کو دیکھنے یا پڑھنے والا براہِ راست محظوظ ہونے کی بجائے غور و فکر کے بعد کسی نتیجے تک پہنچتا ہے۔ اس کے علاوہ تجریدیت کے بہت سے جدید تصورات بھی سامنے آئے جن میں چومسکی، جیری فودر اور جان لاک کے نام قابل ذکر ہیں۔

> "There are several modern versions of abstractionism and these include those developed by theorists such as Noam Chomsky and Jerry Fodor, who proposed that concepts are performed at birth and that we learn to match the words of our languages onto the pre-existing concepts.[۲]"

جس طرح چومسکی اور جیری فودر کا ماننا ہے کہ انسان کی پیدائش کے ساتھ ہی تصورات بھی پیدا ہوتے ہیں اور ہم اپنی زبان کے الفاظ کو ان موجودہ تصورات کے تحت سمجھتے اور پیش کرتے ہیں؛ اسی طرح تجرید کے حوالے سے جدت رکھنے والے جان لاک کا کہنا بھی یہی تھا کہ الفاظ عام طور پر عام خیالات کے ذریعے ہی تشکیل پاتے ہیں۔ ان سب کے مطابق یہ ایک فلسفیانہ نظریہ بھی ہے کہ خیالات و اصول، پیدائش کے وقت ہی ذہن میں موجود رہتے ہیں۔ یہ جبلی خیالات یا تو اپنی مکمل شکل میں ہوتے ہیں یا پھر انہیں مکمل ہونے میں تھوڑے سے اضافی تجربے کی ضرورت ہوتی ہے۔ جب انسان پیدا ہوتا ہے تو اس کا دماغ بالکل خیالات یا تصورات سے خالی نہیں ہوتا؛ یہی بات جان لاک نے بھی کہی جو کہ تجربیت کا بھی قائل تھا۔ جبلت یہ ہوتی ہے کہ ہر قسم کا علم

تجربے سے حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ افلاطون اور ڈیکارٹ اس حوالے سے صفِ اوّل کے فلسفی مانے جاتے ہیں؛ جنھوں نے جبلت کے حوالے سے اصرار کیا کہ دماغ میں پیدائش کے وقت سے ہی خیالات، علم اور روایتی اصول وضوابط موجود ہوتے ہیں، لیکن جان لاک نے اس نظریے کی مخالفت کی تھی؛ اس کا ماننا یہ تھا کہ الفاظ تو خیالات سے ہی تشکیل پاتے ہیں لیکن انسانی فکر اور تصور اس کی خارجی دنیا کو محسوس کرنے کا نتیجہ ہے، جو اس کے ذہن اور ذات پر اثرانداز ہوتی ہے۔ لاک نے علم کی تجربی اساس پر زور دیا؛ اس حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جان لاک ارسطو کے خیالات کا ماننے والا تھا ارسطو کے مطابق بھی فنکار اپنا فن پہلے سے موجود چیزوں یا اپنے خارج کو دیکھ کر تخلیق کرتا ہے اور لاک کے مطابق بھی خارج انسان کے داخل پر اثرانداز ہوتا ہے تو اس کے فن پر بھی اثرات مرتب کرتا ہے۔

تجریدیت ایک ایسی نمائندگی ہے جو کسی نظر آنے والی چیزیں یا مخصوص مثالوں کے تحت نہیں ہے۔ ہر کوئی اسے مختلف زاویہ نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس کی تشریح یا وضاحت کسی بھی انسان کے ماضی کے تجربات سے ہوتی ہے۔ کیونکہ خیالات جو انسان کے ماضی سے تعلق رکھتے ہیں وہ انسان کے ذہن میں ہی موجود رہتے ہیں۔ تجریدیت پر فرائیڈ کے نظریات کا بہت اثر تھا جس کے مطابق انسانی دماغ میں لاشعوری عمل شعوری عمل سے زائد ہوتا ہے۔ تجریدی فنکار یا تخلیق کار اپنے لاشعور میں موجود ہر چیز کے اثرات لیے ہوتا ہے اور اسی سے اپنا فن تخلیق کرتا ہے۔ یعنی تجریدیت کا تعلق انسان کی جبلت اور زندگی میں ہر طرح کے تجربات سے بھی ہے ۔ جو فن تخلیق کیا جاتا ہے اس میں انسانی تجربہ شامل ہوتا ہے۔ فن کو دیکھنے، پڑھنے یا پرکھنے والا اسے اپنے تجربات کے تحت دیکھتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ فنکار کے احساسات و جذبات سے اس کے تجربات میل کھاتے ہوں۔ تجریدیت کے تحت خوبصورتی دیکھنے والے کی آنکھ میں ہوتی ہے؛ کم یا زیادہ، ادھوری یا مکمل طور پر حقیقت سے الٹ ہوتی ہے۔

تجریدیت کسی بھی ایسی چیز کو کہا جا سکتا ہے، جو کسی پیکر کی حامل نہ ہو، جس کی کوئی شکل نہ ہو۔ تجریدیت پر نفسیات کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ تجریدی مصّوری بھی مکعبیت اور تاثریت سے ہی متاثر تھی اور اس کا

دھیان کسی فائدہ مند فن کی بجائے یا اشیاء اور چیزوں کی بجائے لکیروں اور رنگوں تک محدود رہا۔ مکعبیت میں کسی ایک نقطہ ءِ نظر کے تناظر کو ترک کر دیا گیا تھا اور سادہ ہندسوں اور اشکال کے ساتھ کولاج کا استعمال بھی کیا گیا۔ پکاسو مکعبیت کا نمائندہ مصوّر تھا۔ اسی طرح تاثریت کے تحت حال کو قائم رکھنے اور دائمی بنانے کے لیے غیر ضروری واقعات، چیزوں اور اشیاء کو اہمیت دی گئی۔ اس کے علاوہ رنگوں کو ایک دوسرے میں ملا کر شکل اور فارم کو ظاہر کرنا اور کبھی رنگوں کا وہی استعمال کرنا جس طرح آنکھ انھیں دیکھتی ہے۔ یہ سب تجریدی فن کا حصّہ رہا۔ واسلی کینڈینسکی، کیزمیر میلاویچ، پیٹ مونڈرین، جارج او کیف، مارک روٹکو، جیکسن پولاک، ویلیم دی کوننگ، تجریدی آرٹ کے نمائندہ فنکار ہیں۔ مصّوری کے علاوہ باقی فنون اور تحریروں میں جب تجرید کا استعمال ہونے لگا تو یہ رجحان مزید اُبھرا اور تجریدیت تحریک کی شکل اختیار کر گئی۔ تجریدی فن صرف مادی یا جسمانی نہیں بلکہ ذہنی حالت کو متعارف کرواتا ہے۔ تجریدیت کا ماننا یہ ہے کہ فن کا حقیقی ہونا ضروری نہیں بلکہ اس کا حقیقی جذبات کی نمائندگی کرنا اور اس کا اظہار ضروری ہے۔ تجریدیت ذہن کا پرانے تجربات سے رابطہ قائم کرنے میں مدد دیتی ہے۔ تجریدی مصوری ہو یا تجریدی تحریر دونوں میں فارم اور تکنیک کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ اگر ان دونوں پر فنکار گرفت نہ رکھ سکے تو اس کا فن یا تحریر ابہام کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ڈاکٹر قاضی عابد کے مطابق "ہر وہ مادی شے جو پیکر نہ رکھتی ہو، مجرد، تجریدی یا تجریدیت کے زمرے میں شمار ہوتی ہے یہ کوئی تصور بھی ہو سکتا ہے، شے بھی اور صورتِ حال بھی۔۔۔"[۳] تجریدی طریقہ ءِ کار میں انسانی جذبات و احساسات کو کلی صورت میں نہیں بلکہ اس کی ضمنی اکائیوں کی صورت پیش کیا جاتا ہے۔ تجریدیت کثیر المعنی ہوتی ہے۔ اس میں ایک وقت میں کئی تصورات یا تناظرات کو پیش کیا جا سکتا ہے اور قاری اسے اپنے الگ نقطہ نظر سے بھی پڑھ سکتا ہے۔ تجریدی تخلیقات میں مبہم صورتِ حال در پیش ہوتی ہے اور فوری طور پر کچھ سمجھ نہیں آتا کیونکہ تجریدیت منتشر اور الجھے خیالات کو پیش کرتی ہے۔ تجریدیت انسانی ذہن کے خیالات کی پیچیدگیوں اور نفسیات کی عکاس ہے۔ اس رجحان کے تحت انسانی خیالات کو ان کی اصّل کے تحت پیش کیا جاتا ہے۔ وہ تحریر ہو یا کوئی تصویر، کسی شے کی اصّل تک پہنچنا ہی تجریدیت کا مطمع ءِ نظر ہے۔ "تجرید، تجسیم کی الٹ ہے۔ تجرید جسم کو سایوں اور پرچھائیوں میں لے جانے کا دوسرا نام ہے۔"[۴] تجریدیت کے پیروکار فطرت کے

باغی تھے اسی لیے اُن کی مصوّری میں بھی ایسے شاہکار نظر آئے کہ آنکھ کی جگہ صرف چہرے پر ہی نہیں کہیں بھی ہو سکتی ہے۔ تجریدیت دراصل قانون، روایات اور اصولوں سے باغی تھی کیونکہ یہ جدیدیت کے زیرِ اثر تھی اور جدید تو ہوتا ہی روایت شکن ہے۔

عبدالاحد شاد نے اپنے مضمون ''تجرید نگاری کی اہمیت'' میں ہربرٹ ریڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ

> ''اس نے The meaning of art میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ہمیں تجریدی آرٹ جیسے الفاظ سے نہیں بدکنا چاہیے کیونکہ بنیادی طور پر فن تجریدی ہے۔۔۔ اس میں غیر ضروری اور مستعار وسیلے ترک کر دیے جاتے ہیں۔ فن پارے اور سامع یا ناظر کے درمیان کم سے کم پردے رہتے ہیں جب کہ تجریدی یا حقیقی فن میں پردے زیادہ سے زیادہ رہتے ہیں۔''(۵)

تجریدی فنکاروں یا تخلیق کاروں پر باطنی اثرات خارجی اثرات سے زیادہ ہوتے ہیں اور یہی داخلیت ان کے فن اور تحریروں میں اجاگر ہوتی ہے۔ تجرید نگاروں کا ماننا یہ ہے کہ جس طرح انسانی زندگی سیدھی سادھی یا ہموار نہیں ہے؛ اس میں اتار چڑھاؤ اور کشمکش رہتی ہے بالکل اسی طرح کا فن اُسے تخلیق کرنا چاہیے جو زندگی کی اسی اصلیت پر مبنی ہو اور یہ اصل انسانی لاشعور میں موجود ہے۔ شعوری طور پر اصل کو پیش نہیں کیا جا سکتا۔

۲۔ تجریدیت کا نفسیاتی اور ادبی پس منظر:

فن مصوّری کی صورت میں ہو یا تحریر کی صورت میں، اس کے پس منظر میں انسانی نفسیات کا بہت عمل دخل ہوتا ہے۔ ادیب ہو یا مصوّر دونوں کا خارج ان کی داخلی کیفیات پر اثر انداز ہوتا ہے۔ کوئی بھی انسان، ادیب یا تخلیق کار اپنے خارج سے کٹ کر نہیں رہ سکتا؛ اسی لیے ادیب یا تخلیق کار کی تخلیقات میں شعوری یا لاشعوری طور پر اس کا خارج عیاں ہو ہی جاتا ہے۔ تجریدیت کی تحریک پر بھی فرائیڈ کے نظریات کے تحت نفسیات کا بہت گہرا اثر تھا۔

تجریدیت کے پیروکاروں کا یہ ماننا تھا کہ وہ تمام جذبات، احساسات اور کیفیات جو انسان کے اندر دفن ہیں اور وہ براہِ راست ان کا اظہار نہیں کرپاتا وہ لاشعوری طور پر اس کے ذہن میں موجود ہوتے ہیں؛ یہی اس کے خیال کی اصّل ہے اور اس کا اظہار ادب میں کیا جانا چاہیے۔ تجریدیت اصّلیت یا حقیقت کو انسانی نفسیات کی سطح پر ادب یا

فنون میں تخلیق کرنے کی خواہاں ہے۔ سگمنڈ فرائیڈ نے انسانی نفسیات کو مختلف زوایہ نگاہ سے دیکھا۔ اس کا مطالعہ ءشعور، لاشعور اور تحت الشعور ہر دور میں انسانی نفسیات کے مطالعے کی بنیاد رہا ہے۔

شعور کے تحت انسان زمانہ حال کا ادراک کرتا ہے۔ اس میں وہ تمام جذبات اور احساسات و خیالات شامل ہیں جنھیں انسان جانتا ہے۔ لاشعور میں وہ تمام جذبات، احساسات اور کیفیات پائے جاتے ہیں جو ہم نہیں جانتے اور جانتے بھی ہیں۔ شعور سے محو ہو کر بہت سی یادداشتیں لاشعور کا حصّہ بن جاتی ہیں، وہ ماضی بھی ہو سکتا ہے اور دبی ہوئی خواہشات بھی جو لاشعور کا حصّہ بن جاتی ہیں۔ تحت الشعور دماغ کا وہ حصّہ ہے جس کے تحت انسان اپنے ماضی سے جڑا ہوتا ہے اور شعور کے دائرہ کار میں بھی آتا ہے۔ اس کے تحت ذہن پر زور دینے سے انسان اپنے ماضی میں جھانک سکتا ہے۔ اس کا تعلق لاشعور سے بھی ہے کہ بہت سے واقعات یا باتیں تحت الشعور لاشعور کے حوالے کر دیتا ہے اور یہ لاشعور بعض اوقات مستقبل کے حوالے سے واقعات کا ادراک بھی کر سکتا ہے، اس کا تعلق انسانی خوابوں سے ہے۔ ان تینوں مراحل کے تحت جب انسانی جذبات اور احساسات جنم لیتے ہیں تو ان تینوں کی مشترک سی کیفیت تجریدی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

فرائیڈ نے اس سارے عمل میں ذہنی لاشعوری عمل پر زیادہ زور دیا ہے۔ اس کے مطابق انسان اپنی روز مرہ زندگی میں شعوری طور پر کم اور لاشعوری طور پر زیادہ سوچتا ہے اور اس کا اثر انسانی خوابوں پر بھی ہوتا ہے اور دبی ہوئی جنسی خواہشات بھی لاشعور کا حصّہ بن جاتی ہیں۔

> ”فرائیڈ کے نظریات میں لاشعور کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے خیال میں ہمارے بیشتر رجحانات کا سرچشمہ لاشعور ہے اور بہت کم رجحانات شعوری ہوتے ہیں۔ جو رجحانات کبھی شعور میں داخل نہیں ہوئے یا جن کو دبا دیا گیا ہے وہ مل کر لاشعور ترتیب دیتے ہیں۔“(۶)

تجریدیت پر بھی فرائیڈ کے انھی نظریات کا اثر تھا۔ تجریدی فنکاروں کا ماننا یہ تھا کہ اصل تو وہ ہے جو انسان معاشرے کے ڈر سے خود میں چھپا کر رکھتا ہے۔ انسانی ذہن کی اصل حقیقت تو وہ ہے جو وہ کرنا چاہتا ہے مگر کر نہیں پاتا۔ لہٰذا، اس حقیقت کا پردہ چاک ہونا چاہیے اور ایسا فن تخلیق کیا جانا چاہیے جو انسانی نفسیات کی اصل کی عکاسی کرے۔ یہی نفسیات کسی ادیب کی تحریروں میں بھی جھلک سکتی ہے۔

تجریدی تحریر یا افسانہ ایسی تحریر یا کہانی ہوتی ہے جس کے واقعات کی کوئی واضح ترتیب نہ ہو، کہانی کا پلاٹ نہ ہو اور کہانی الجھے یا منتشر خیالات کو پیش کر رہی ہو۔ ایسی تحریروں میں لاشعور کا بہت عمل دخل ہوتا ہے۔ انسانی

شعور اور لاشعور انتہائی پیچیدہ کیفیات کو جنم دیتے ہیں؛ جس کا ادراک بعض اوقات انسانی ذہن کے لیے خود بھی مشکل ہوتا ہے۔ڈاکٹر اشرف کمال کے مطابق "انسان مختلف کیفیات، محرومی، اداسی، بے وفائی، تنہائی، بے چارگی، بے بسی اور کسمپرسی اور دنیا کی بے اعتنائی کو جب بیان کرتا ہے تو مشاہدے اور تجربے کی وسعت اسے تجریدیت کی طرف لے جاتی ہے۔"(۷) یعنی تجریدیت کے تحت فنکار اپنی ناآسودہ خواہشات، اپنے جذبوں اور تمناؤں کی تکمیل اپنی تخلیقات کی صورت میں کرتا ہے۔ حقیقت میں جو حاصل نہیں کر سکا، اسے اپنے خیالات کے تحت لفظوں کا لبادہ اوڑھا کر افسانے یا کسی اور ادبی صنف کے تحت پیش کرتا ہے۔ جن جذبات کو بنیاد بنا کر وہ اظہار کر رہا ہوتا ہے ،وہ بھی آسانی سے سمجھ آنے والے نہیں ہوتے؛ بلکہ اس تحریر کی معنوی تفہیم گہرے ادبی اور نفسیاتی شعور کی متقاضی ہوتی ہے۔ جن کا تعلق خود قاری کے جذبات، زندگی کے تجربات و مشاہدات سے ہوتا ہے۔ تجریدی افسانے میں واقعات کے تحت جو کہانی بیان کی جاتی ہے وہ زمان و مکاں سے ماوراء ہوتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں واقعات کی بے ترتیبی، انسانی ذہن کو زمان و مکاں اور وقت کی قید سے آزاد کر دیتی ہے۔اس طرح کی تحریروں میں معنویت نمایاں نہیں پنہاں ہوتی ہے۔ڈاکٹر سلیم اختر اس بارے میں لکھتے ہیں کہ

> "تجرید کی صورت میں افسانہ نگار پہلی مرتبہ وقت کے جبر اور اس کے نتیجے میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہو گیا تو اس کے لئے ان سیال ذہنی لمحات کی ترجمانی آسان ہو گئی جن مین انسانی سائیکی کے تذبذب اور بے یقینی کی "بے وزنweightless" کیفیت نظر آتی ہے۔ چناچہ تجریدی افسانہ میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈمڈ نظر آتا ہے۔"(۸)

تجریدی فن یا تحریر کسی مادی یا جسمانی حالت کو نہیں بلکہ ذہنی حالت کو متعارف کرواتی ہے۔اس لیے اس میں انسانی نفسیات کے تحت لاشعور کا بہت بڑا دخل ہے۔ تجریدیت جب ادبی حلقوں میں متعارف ہو رہی تھی تو مغرب پہلی جنگِ عظیم میں مصروف تھا۔اس کے تحت عوامی حلقوں میں خوف، غصہ اور پریشانی نے جگہ لے لی۔، جس نے ادبی حلقوں کو بھی بہت متاثر کیا۔اس اثر کے تحت جو ادب تخلیق ہونے لگا اس پر ردّ عمل بھی آیا؛ کسی نے اس کی حمایت کی اور کسی نے مخالفت۔ اردو ادب میں بھی یہی صورتِ حال رہی۔

تجریدیت کے تحت لکھی جانے والی تحریروں میں سیدھی سادھی سی کوئی بات نہیں ہوتی جسے پڑھتے ہی سمجھ لیا جائے۔ تجریدیت نے اسی خاصیت کی بناپر فکشن کو بھی کروٹ دی، نہ صرف فرانس اور جرمنی میں بلکہ امریکا ،روس، سوئٹزر لینڈ اور کئی دیگر ممالک میں بھی تجریدی فکشن نگاری کا آغاز ہوا لیکن اسے متاثر تجریدی مصّوری نے ہی کیا۔ بعض اوقات تجریدی افسانوں میں بھی تجریدی مصّوری جیسی صورتِ حال درپیش ہوتی ہے کہ ایسی لفظی تصویر کشی کی جاتی ہے، جسے سمجھنا انتہائی پیچیدہ عمل ہوتا ہے۔ مغربی ادب میں تجریدی تجربوں کے حوالے سے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ

> ''تجریدیت '' یورپ کی اہم فنی تحریکوں میں شمار ہوتی ہے۔ تھامس مان، جارج آرویل، جیمس جوائس اور یوجین اونیل وغیرہ بیشتر علامت نگاروں نے تجرید کے کامیاب تجربے کیے ہیں۔ کافکا کا ناول The trial میں تجرید کو زیادہ فنی پختگی سے استعمال کیا گیا ہے۔ چنانچہ اس نے یعنی تخلیقی افتاد کو سایوں اور پرچھائیوں کی پراسرار دنیا میں اس خوبی سے ڈھالا ہے کہ اس کی تقلید کرنا مشکل ہو گیا اور اب کافکا کو ہی تجریدیت کا نقطہء معراج تصور کیا جاتا ہے۔''(۹)

اردو ادب کو بھی تجریدیت کے رجحان نے متاثر کیا اور یہ رجحان بیسویں صدی کے اواخر میں نظر آتا ہے۔ ۶۰ء کی دہائی میں جب جب علامتی افسانے کا رجحان تیز تھا تو ساتھ ہی تجریدی افسانے کا بھی آغاز ہوا۔ تجریدی افسانے میں کہانی میں واقعات کی ترتیب، کرداروں اور ان کی پیش کش میں افسانے کی مبادیات اور روایت سے انحراف نظر آتا ہے۔ تجریدی افسانے نے افسانے کے اصول وضوابط سے ہٹ کر تحریر کو پیش کیا۔ جس کے باعث افسانے کی مخصوص شکل سے بغاوت کا اظہار یہ نظر آیا۔ تجریدیت میں بیک وقت کئی تصورات پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اس کی وجہ سے تجریدی افسانہ قارئین میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ کر سکا۔ تقسیمِ ہند سے پہلے بھی کرشن چندر، احمد علی اور عزیز احمد کے افسانوں میں تجریدیت کا عنصر نظر آیا۔ اس ضمن میں کرشن چندر کے افسانے، غالیچہ، جہاں ہوا نہ تھی، چھڑی، مثبت اور منفی، عزیز احمد کا افسانہ، جھوٹا خواب، قراۃ العین حیدر کا، آہ اے دوست، قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ ہندوستان سے جدید افسانہ نگاروں میں تجریدی افسانے لکھنے والوں میں سریندر پرکاش اور بلراج مینرا کے نام اہم ہیں۔

پاکستان بننے کے بعد جب جدیدیت اردو ادب میں زور پکڑ رہی تھی تو تجریدی افسانہ نگاروں کے طور پر انور سجاد، رشید امجد، خالدہ حسین اور مظہر الاسلام کے ہاں تجریدی افسانہ نگاری کا رجحان ملتا ہے۔ لیکن انور سجاد کو

تجریدی افسانہ نگاری میں اوّلیت حاصل ہے۔ مجموعی طور پر اردو افسانہ نگاری میں یہ رجحان کامیاب نہیں رہا۔ اردو ادب پر زیادہ اثرات مغربی ادبی تحریکوں کے رہے ہیں۔ اردو ادب میں مغربی فکشن کی طرز پر جو تجربات کیے گئے ان میں اور مغربی فکشن کے تجربات میں بہت فرق ہے۔ مغربی اور مشرقی قارئین کے داخلی اور خارجی عوامل میں بھی بہت فرق ہے؛ اس لیے اردو افسانہ نگاری میں تجریدیت کو بہت سے مسائل اور تنقید کا سامنا کرنا پڑا اور اس کی چمک دمک اکیسویں صدی کے آغاز میں ہی ماند پڑ گئی۔

۳۔ تجریدیت کی تکنیک:

تکنیک کا لفظ یونانی زبان کے لفظ 'Technikos' سے انگریزی میں 'Technique' کے طور پر آیا اس لفظ کے معنی طریقِ کار کے ہیں۔ تکنیک کا تعلق کسی بھی تحریر یا شے کے فنی پہلو سے ہے جس میں مختلف طریقوں کو اپناتے ہوئے ایک مکمل شکل، چیز یا کوئی تحریر وضع کی جاتی ہے۔ یہ ایک خاص طرح کا طریقہ ءکار ہوتا ہے جس میں عملی طور پر تحریر میں تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کولن ڈکشنری کے مطابق

> "A technique is a particular method of doing an activity, usually a method that involves practical skills." (۱۰)

قومی انگریزی اردو لغت میں تکنیک کے معنی یوں واضح کیے گئے ہیں کہ

> " n:Technique. تکنیک: فنی پہلو، ڈھنگ، اسلوب، لائحہ عمل، طریقِ کار، اصولِ فن، صنعت گری، مہارت، آدابِ فن، کاریگری (جیسے: the technique of the poet)؛ مہارت کار؛ ٹیکنیکی مہارت۔" (۱۱)

یہاں پر تکنیک کی بحث فکشن سے متعلق ہے کیونکہ تکنیک کسی بھی فن سے متعلق ہو سکتی ہے شاعری، ناول، افسانہ، رقص، مصوری اور مجسمہ سازی وغیرہ۔ ادب میں تکنیک، اسلوب کو پیش کرنے کا ایک حربہ بھی ہے اور یہ حربہ مواد اور صنعت کے لحاظ سے تبدیل ہو جاتا ہے۔ تکنیک اسلوب کا جزو نہیں بلکہ اس کی معاون ہے۔ ممتاز شیریں کے مطابق افسانے کی بنت میں مواد کے ڈھلنے کے عمل کو تکنیک کہا ہے اور تکنیک خیال کو وجود

میں لانے کا باعث بنتی ہے۔ڈاکٹر فوزیہ اسلم اپنی کتاب 'اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات' میں تکنیک کے ضمن میں مختلف مباحث کو مدِ نظر رکھتے ہوئے لکھتی ہیں کہ "چنانچہ یہ کہنا بجا ہو گا کہ جو چیز تیار ہو کر شکل پذیر ہوتی ہے اور اس کے خام مواد سے شکل پذیری تک جو عمل کام کرتا ہے تو اس پورے میکنزم کو تکنیک کہتے ہیں۔"(۱۲) تکنیک میں وقت کے ساتھ ساتھ بدلاؤ آتا رہتا ہے۔ادب میں نت نئے رجحانات اور ان کے تجربات بھی نئی تکنیکوں کو متعارف کروانے کا سبب بنتے ہیں۔ڈاکٹر عبادت بریلوی نے تکنیک کو جمالیات کے زمرے میں رکھا ہے؛ جس میں بدلتے رویوں اور حالات و واقعات کے تحت تبدیلیاں وقوع پذیر ہوتی ہیں۔جدید اردو افسانے میں شعور کی رو، فلیش بیک، فلیش فاورڈ، خود کلامی، آزاد تلازمہ خیال، علامت، تجرید اور تمثیل وغیرہ کی تکنیکیں استعمال کی جاتی ہیں۔تجریدیت کی دو تکنیکیں، شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال مندرجہ ذیل ہیں:۔

شعور کی رَو(stream of consciousness):

اس اصطلاح کو سب سے پہلے امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے ۱۸۹۰ء میں اپنی کتاب 'اصولِ نفسیات' (The principles of psychology) میں متعارف کروایا۔یہ کتاب ولیم جیمز کا بہت بڑا کارنامہ تھی؛ جس میں اس نے شعور کی رَو پر نہ صرف تفصیلی بات کی بلکہ بہت سے فلسفیانہ اور نفسیاتی نظریات کا اظہار بھی کیا ۔سینکلئیر کو وہ پہلا شخص مانا جاتا ہے؛ جس نے ۱۹۱۸ء میں ادب میں شعور کی رو کو متعارف کروایا۔شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال بھی بیسویں صدی میں ہی شروع ہوا اور انگریزی ناول نگاروں ہنری جیمز، ڈورتھی رچرڈسن اور ولیم فاکنر کے ہاں اس کا ابتدائی استعمال نظر آتا ہے۔ادب میں شعور کی رو کی تعریف لٹریری ڈیوائس ڈاٹ کام کے مطابق یہ ہے کہ

> "When used as a term in Literature stream of consciousness is a narrative form in which the author writes in a way that mimics or parallels are character's internal thoughts

sometimes this device is also called "internal monologue" and often the style incorporates the natural cause of thought and feelings that occur in a in any of our mind at any given time.(۱۳)"

یعنی جب ادب میں شعور کی روح کی اصطلاح کو استعمال کیا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ شعور کی رو ایک ایسا بیانیہ ہے؛ جس میں مصنف ایک کردار کو اس کے داخلی خیالات کے متوازی بیان کرتا ہے۔ اسے بعض اوقات خود کلامی بھی کہا جاتا ہے اور اکثر اس کے بیان کے انداز میں خیالات اور جذبات کی قدرتی یا فطری افراتفری شامل ہوتی ہے؛ جو کسی بھی وقت ہمارے دماغ میں واقع ہوتی ہے۔ شعور کی رو کے لیے جو دوسری اصطلاح خود کلامی کی استعمال کی جاتی ہے وہ دراصل شعور کی رو کی پیشکش کا ایک معاون ذریعہ ہے۔ جس کے تحت کردار اپنے آپ سے کلام کر رہا ہوتا ہے۔ ولیم جیمز کے مطابق شعور ہر دم متحرک رہتا ہے اور یہ ایسی ذہنی حالت ہے جو ہر دم تغیر پذیر ہوتی ہے۔ یہ کہیں ٹھہرتی نہیں ہے اور نہ ہی سیدھی لکیر کی طرح ہے بلکہ اس میں ہر دم اتار چڑھاؤ آتے رہتے ہیں۔ اس کا تعلق انسانی ذہن کے خیالات سے ہے۔ شعور کی رَو پر بھی فرائیڈ کے نظریات کے اثرات ہیں؛ جس کے مطابق انسان کے بہت سے رجحانات کا سرچشمہ لاشعور ہوتا ہے، جو رجحانات شعور کا حصہ نہیں ہوتے یا جن کے اظہار کو دبا دیا جاتا ہے، عیاں نہیں کیا جاتا، وہ رجحانات مل کر لاشعور بناتے ہیں۔

کسی بھی تحریر میں شعور کی رو کردار کی اندرونی یا داخلی کشمکش کو ظاہر کرتی ہے۔ جس میں وہ کردار کسی وجہ سے تذبذب کا شکار ہوتا ہے یا جب وہ کوئی فیصلہ نہیں کر پا رہا ہوتا تو ممکنہ صورتِ حال کے تحت مختلف زاویوں سے سوچتے ہوئے متوقع نتائج کا تصور کرتا ہے۔ جس طرح تجریدیت میں انسانی نفسیات کا عمل دخل نظر آتا ہے اُسی طرح شعور کی رو جو کے تجریدیت کی خاص تکنیک ہے؛ یہ بھی شعور، لاشعور اور تحت الشعور میں الجھی دکھائی دیتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ انسان جس طرح بے ترتیب سوچتا ہے، اس کے خیالات بکھرے ہوئے اور منتشر ہوتے ہیں۔ ایک لمحے کو وہ کچھ سوچ رہا ہے اور اگلے ہی پل اس کا ذہن کوئی اور خیال بُن رہا ہوتا

ہے؛ بالکل ایسے ہی تجریدی ادب تخلیق کیا جاتا ہے۔ تحریر میں کسی ایک نقطے پر مرکوز رہ کر بات نہیں کی جاتی۔ انسان کی سوچوں کی طرح تحریر میں بھی منتشر خیالات بھٹکتے نظر آتے ہیں۔ڈاکٹر سلیم اختر نے ولیم جیمز کا حوالہ دیتے ہوئے شعور کی رو کی چار خصوصیات بیان کی ہیں جن پر یہ تکنیک کام کرتی ہے۔

"ا۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔

ب۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔

ج۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ہوتا ہے۔

د۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیاء اور وقوعات میں رد و قبول کرنے کے باعث بعض میں تو دل چسپی ظاہر کرتی ہے جب کہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔"[۱۴]

شعور کی رو کے تحت لکھنے والوں کا یہ ماننا تھا کہ جیسے بے ترتیب خواب یہ خیالات ہوتے ہیں، جن منتشر پیرایوں پر انسانی خیالات سفر کرتے ہیں مگر ان میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی اور یہ انسانی سوچ کی حقیقت ہے۔ بالکل اسی حقیقت کے تحت فنکار کو اپنا فن تخلیق کرنا چاہیے۔یہی تجریدیت کا مطمع ءِ نظر ہے کہ حقیقت یا اصل تک پہنچا جائے۔ تجریدیت شعور کی رو سے پھوٹتی ہے۔ کیونکہ دونوں میں کردار کے خیالات منتشر ہوتے ہیں۔ واقعات بے ترتیب ہوتے ہیں اور کردار کی داخلی کشمکش سے ایک تذبذب کی سی کیفیت عیاں ہوتی ہے۔ بے ترتیب خیالات کا اظہار ہی تجریدی تحریر میں معنی کو شیدہ رکھتا ہے؛ جس کی تفہیم فوری طور پر ممکن نہیں ہوتی۔ شعور کی رو انسانی نفسیات کی اصل کو پہچاننے کا ذریعہ ہے۔ یہ انسان کی نفسیاتی کیفیات کا الجھاؤ ہے جس میں وہ بہت کچھ چھپا کے رکھتا ہے اور ظاہر نہیں کرتا؛ شعور کی رو کی تکنیک اس اصل تک پہنچنے کا ذریعہ ہے۔ اگر کوئی مصنف شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کرتا ہے تو اس کی تحریریں اس کی نفسیات اور اس کے اصل مزاج کی نمائندگی کرتی ہیں۔ انسانی زندگی کے واقعات، خیالات، جذبات، کیفیات اور تجربات انسانی نفسیات کو ترتیب دیتے ہیں اور اس میں لاشعور اور تحت الشعور کا بہت عمل دخل ہے۔

شعور کی رو کے تحت جو تحریریں لکھی جاتی ہیں؛ان میں کوئی پلاٹ، کہانی یا واقعات کی ترتیب نہیں ہوتی۔ صرف خیالات اور جذبات کی ایک منتشر اور بے ترتیب لہر ہوتی ہے۔ ماضی، حال، مستقبل، سب زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہو کر خیالات کے بہاؤ میں بہتے چلے جاتے ہیں۔ ان میں کوئی ربط نہیں ہوتا۔ اسے مختلف خیالات کا تیز بہاؤ بھی کہا جا سکتا ہے۔ڈاکٹر اشرف کمال کے مطابق

> ''اکثر انسان کی سوچیں بے ہنگم اور بے ترتیب ہوتی ہیں۔ جن کی وجہ سے انسان کی ذہنی صورتحال ایک جیسی نہیں رہتی، اس کا مزاج بدلتا رہتا ہے۔ یہ خیالات انسانی سوچ میں لہروں کی طرح بہتے رہتے ہیں۔ ان کا تعلق انسان کی داخلی زندگی سے ہے۔ اسے خیال کی رو کہا جاتا ہے یا اس کے لئے جو اصطلاح استعمال ہوتی ہے اسے شعور کی رو کہتے ہیں۔''[۱۵]

ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان نے جوزف وارن کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ شعور کی رو، شعور کی کی غیر منظم اور بے ترتیب کیفیت سے متعین ہوتی ہے۔ انسانی ذہن میں خیالات، جذبات، تجربات اور تاثرات کا ہجوم ہوتا ہے جس پر انسان قابو پانے کی کوشش کرتا ہے ان تمام کیفیات کی گنجلک صورتِ حال کو شعور کی رو کے تحت بیان کیا جاتا ہے۔ اردو افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ۱۹۳۰ء کے بعد سے شروع ہو چکا تھا۔ سجاد ظہیر، احمد علی، حسن عسکری، عزیز احمد، قرۃالعین حیدر کے ہاں اس تکنیک کا استعمال نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ علامتی افسانہ لکھنے والوں کے ہاں بھی اس تکنیک کا استعمال بھرپور طریقے سے کیا گیا۔ اردو ادب میں ناول اور افسانے اس تکنیک کے تحت لکھے گئے ہیں۔ سجاد ظہیر نے پہلی بار شعور کی رو کے تحت ناول 'لندن کی ایک رات' لکھا۔ قرۃالعین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' اس حوالے سے بے حد مشہور ہوا۔ اردو افسانے میں شعور کی رو کے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ

> ''شعور کی رو وہ بنیادی تکنیک ہے جسے حسن عسکری نے نہ صرف متعارف کروایا بلکہ نہایت خوبی سے نبھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولا اور اردو افسانے کو مغرب کے

افسانے کے دائرے میں داخل کر دیا ۔حرامجادی (۱۹۴۰ء) اور چائے کی پیالی (۱۹۴۱ء)اس تکنیک کی بہترین مثالیں ہیں۔"(۱۶)

تقسیم ہند کے بعد افسانے میں شعور کی روح بہت سے افسانہ نگاروں کے ہاں نظر آتی ہے؛جن میں ہندوستان اور پاکستان میں مشترکہ طور پر، غلام الثقلین نقوی، شمس نغمان،انور سجاد، رشید امجد، بلراج مینرا وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

آزاد تلازمہ خیال (Free Association of Ideas):

آزاد تلازمہ نفسیات کی اصطلاح ہے اور اسے سب سے پہلے ۱۸۸۰ءمیں فرانسس گالٹن (Francis Galton) اور ویلہیلم وُنڈٹ (Wilhelm Wundt) نے استعمال کیا۔یہ ایک طریقہ ءکار ہے جسے ذہنی عمل کو سمجھنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی ای۔ کریپلین، فرائیڈ اور یونگ نے اسے نفسیاتی طریقہ ءکار میں معالجی تکنیک کے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا اور لاشعور کے لیے تحقیقی طریقے کے طور پر اپنایا گیا۔اس طریقے کا بنیادی جزو تھا کہ معالج کچھ بے ترتیب لفظ بولتا ہے اور مریض کے ذہن میں متعلقہ لفظ کے ساتھ جو خیال پہلے آتا ہے وہ اسے بیان کر دیتا ہے۔ تحلیلِ نفسی کے علاج میں اس طریقہ ءکار کو اہمیت حاصل ہے۔ مریض کے ان لفظوں سے متعلقہ خیالات کو معالج لکھ لیتا ہے اور اس تیزی سے وقوع پذیر ہونے والے عمل سے مریض کے لاشعور کو کھوج کر اس کے نفسیاتی مسائل کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

> ‘‘Free Association is a method of developing new idea through a chain or a cycle of word association.The process involves a word relating to the problem being written down, then another and another.’’(۱۷)

تجریدیت اور شعور کی رو کی طرح آزاد تلازمہ خیال پر بھی فرائیڈ کے اثرات تھے۔ ۱۸۹۲ء سے ۱۸۹۸ء تک فرائیڈ آزاد تلازمہ کے طریقہء کار پر کام کرتا رہا۔ وہ اس عمل کے ذریعے لاشعور کو کھوجنے کا ایک نیا طریقہ متعارف کروانا چاہتا تھا۔ یہ طریقہ کار ہپناسس(Hypnosis) کی جگہ اپنایا جاتا جو کہ مصنوعی نیند لانے کے طریقوں پر مبنی تھا۔ جس کے ذریعے مریض کو ہپناٹائز کر کے اس کے لاشعور تک پہنچا جاتا۔ آزاد تلازمہ کے طریقے سے مریض کو ہپناٹائز کرنے کی ضرورت باقی نہ رہی۔ فرائیڈ کا یہ دعویٰ تھا کہ آزاد تلازمہ کا یہ عمل لوگوں کو مکمل آزادی دے گا کہ وہ اپنے خیالات کی جانچ خود بھی کر سکیں۔ فرائیڈ کا یہ بھی ماننا تھا کہ اس تکنیک کے ذریعے تین عام مسائل کو روکنے میں مدد فراہم ہو گی۔

> "**Transference**. The process of transferring feelings one has for one person to a different person.
>
> **Projection**. The process of projecting one's own qualities onto someone else.
>
> **Resistance**. The practice of blocking out certain feelings or memories."(۱۸)

۱۔ **تحویل یا منتقلی:** کسی ایک شخص کے احساسات یا جذبات جو وہ کسی کے لیے رکھتا ہو، کسی دوسرے شخص میں منتقلی کے عمل سے دکھانا۔

۲۔ **پروجیکشن:** کسی کا اپنی خصوصیات کو کسی دوسرے کے حوالے سے دکھانے کا عمل۔

۳۔ **مزاحمت:** کچھ احساسات یا یادوں کو مسدود کرنے کا عمل۔

فرائیڈ کے نظریات کے تحت جہاں ادب شعور کی رو سے متاثر ہوا وہیں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک بھی ادبی تحریروں میں برتی جانے لگی۔ فرائیڈ نے جن تین مسائل کا ذکر کیا جن پر آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک سے قابو پایا جا سکتا ہے؛ اسے اگر ادبی حوالے سے دیکھیں تو جن ادیبوں کے ہاں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کے تحت

ادب تخلیق کیا جاتا ہے؛ اس میں انھیں اپنے جذبات و خیالات کو کسی دوسرے کے تحت بیان کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ وہ اپنے جو بھی احساسات اور جذبات بیان کرتے ہیں وہ کسی کردار کے وسیلے سے بیان کرتے ہیں۔ ایسی تحریروں میں اکثر صیغہ واحد متکلم کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔ ادیب ایسا شخص ہے کہ اگر اسے نفسیاتی حوالوں سے دیکھا جائے تو جن جذبات یا خیالات کا اظہار وہ سرِ عام یا اعلانیہ نہیں کر سکتا اور ان جذبات کو دبا لیتا ہے؛ وہ ان تمام کا اظہار اپنی تحریروں میں کرتا ہے۔ اس کے لاشعور کے تحت اس کی داخلی کیفیات تحریر میں جھلکتی ہیں۔ وہ کسی کردار کی خواہش کے پس منظر میں بھی ہو سکتی ہیں اور اس کردار کے مکالموں میں بھی پوشیدہ ہو سکتی ہیں۔ آزاد تلازمہ خیال کے تحت جب ادیب تخلیق کے مراحل میں ہوتا ہے تو تحریر کے مندرجات میں کسی ایک واقعے سے کوئی اور واقعہ جنم لیتا ہے، کسی ایک بات سے کوئی اور متعلقہ بات یاد آ جاتی ہے اور لاشعوری طور پر یہ تمام کیفیات نہ چاہتے ہوئے بھی کسی نہ کسی طریقے سے تحریر کا حصّہ بن جاتی ہیں۔ یہ عمل شعوری بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن ایک خیال سے کسی اور خیال کا جنم لینا، ایک یاد سے کسی اور یاد کا آ جانا یا پھر کسی ایک تکلیف یا دکھ کے بیان سے کسی اور دکھ یا غم کا احساس اور ان کا بیان آزاد تلازمہ خیال کے تحت تحریر میں نمایاں ہو جاتا ہے۔ ایسی تحریروں میں پلاٹ اور کردار کم ہی ہوتی ہیں کیونکہ ان تحریروں میں خیالات، کیفیات اور جذبات کا اثر زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن آزاد تلازمہ خیال میں بھی بے ترتیبی پر قابو پا لیا جاتا ہے۔ ممتاز شیریں کے مطابق

> ''فن کاروں نے انسانی ذہنی دنیا کی سیاحت کی متنوع تصویریں بنائی ہیں۔ مثلاً ایک تصویر ''تلازمِ خیال'' کی ہے۔ ذہن میں کئی بے ربط خیالات آتے ہیں لیکن ان میں تسلسل بھی ہوتا ہے۔ ایک خیال اور دوسرے خیال کے درمیان کوئی نہ کوئی کڑی ضرور ہوتی ہے۔ ایک یاد کے بعد دوسری، پھر تیسری اور خیالات کا یہ سلسلہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور انجام اس مقام پر ہوتا ہے جب خود سوچنے والا بھی متعجب ہو جاتا ہے۔۔۔ اس میں پلاٹ اور کردار نہیں ہوتا بلکہ صرف سوچنے والا ہو سکتا ہے کہ یہ سوچنے والا بھی نہ ہو بلکہ خود مصنف کا تلازمِ خیال پیش کیا جائے۔''(۱۹)

ڈاکٹر سلیم اختر نے آزاد تلازمہ خیال کو چراغ سے چراغ جلانے کے مترادف قرار دیا اور ان کے مطابق کارل گستاؤ ینگ نے اس طریقہء کار کو سب سے پہلے استعمال کیا تا کہ نفسیاتی مسائل کے مریضوں میں علامات کی شناخت کر سکے۔ اس کے بعد فکشن نگاروں نے بھی اس تکنیک کا استعمال کیا لیکن اسے خالصتاً استعمال کرنا ممکن نہیں تھا اس لیے داخلی خود کلامی کی صورت اس تکنیک کا استعمال کیا گیا۔

۴۔ تجریدیت کے تناظر میں بحوالہ منتخب ناقدین جدید اردو افسانے کے نظری مباحث:

اردو افسانہ اپنے آغاز سے اب تک ارتقاء کے مراحل میں ہے۔ اردو ادب نے مغربی ادب سے بہت سے رجحانات کو قبول کیا۔ اس ضمن میں حقیقت نگاری، رومانویت، ترقی پسندی اور نفسیاتی افسانہ نگاری کے رجحانات قابلِ ذکر ہیں۔ تقسیمِ ہندوستان کے بعد پاکستان میں افسانے کی شروعات ہوئی تو یہ جدید افسانے کے دور کا آغاز مانا جاتا ہے۔ پاکستان میں لکھے جانے والے ادب میں جدید افسانے کا آغاز ۷۴ء کی ہجرت کے ساتھ ہی ہو گیا تھا اور مختلف ناقدین نے پاکستان کے قیام کے بعد ابھرنے والے افسانہ نگاروں کو جدید مانا ہے۔ جدید افسانے کا باقاعدہ آغاز پاکستان میں تقریباً ۶۰ء کی دہائی سے مانا جاتا ہے اور یہ وہ دور رہا ہے جب پاکستان میں مارشل لاء کی روایت کا بھی آغاز ہوا۔ اس ساری صورتِ حال میں عوام یا ادیب براہِ راست تو اپنے خیالات اور احساسات کا اظہار نہیں کر سکتے تھے۔ اس لیے علامتی پیرایوں کا سہارا لیا گیا۔ اس طرح جدید اردو افسانے میں علامتی افسانے لکھنے کا رجحان پیدا ہوا جس میں انتظار حسین کا نام سرِ فہرست ہے۔ اس کے علاوہ انور سجاد، رشید امجد، اسد محمد خان، منشا یاد اور خالدہ حسین کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔

علامتی افسانے کے ساتھ ہی تجریدی افسانے کے رجحان نے بھی زور پکڑا اور ان رجحانات کے تحت جدید اردو افسانے کی تنقید نے جدید افسانے کی تعریف، ابہام، الفاظ کی پیچیدگی، واقعات کی بے ترتیبی، ذہنی انتشار، ماضی کی بازیافت، مایوسی اور احتجاجی کیفیت کی صورت میں مرتب کی۔ 'جدید' چونکہ ہوتا ہی 'روایت شکن' ہے اور یہ

پرانے اصولوں کے خلاف نئی روایت کا آغاز نئے اصولوں کے تحت کرتا ہے۔ جدید 'انوکھا' اور 'نرالا' ہونے کے ساتھ ساتھ کسی نئی چیز کو ایسے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے؛ جس طرح کے اس سے پہلے نہ کی گئی ہو۔ جدید، روایت سے انحراف کے لئے نئے طریقے اور نئی نئی صورتیں وا کرتا ہے؛ جس کو عین ممکن ہے کہ فوری طور پر قبول نہ کیا جا سکے۔ علامتی افسانے نے تو پھر بھی اپنی جگہ افسانوی دنیا میں بنالی مگر تجریدی افسانہ بہت زیادہ کامیاب نہ ہو سکا۔ جدید افسانے کے فکری پہلوؤں پر پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے اثرات بالخصوص رہے۔ جدید افسانے کا موضوع 'فرد' کو بنایا گیا۔ ایک انسان کی داخلی کیفیات، محسوسات و تجربات، خواہشات، نا آسودگی، محرومی اور ذہنی انتشار کو موضوع بنایا گیا۔

جدید افسانے پر علمِ نفسیات کا بہت گہرا اثر نظر آتا ہے۔ جدید افسانے کی تکنیکوں نے اسے روایت سے انحراف کی طرف گامزن کیا اور ان تکنیکوں میں علمِ نفسیات کا بہت دخل ہے۔ نئے افسانے میں واقعات کی بے ترتیبی، کرداروں کا ابہام اور ایک دھندلا سا منظر نامہ جدید افسانے کی خاصیت سمجھی جاتی ہے۔ تکنیکوں میں شعور کی رو، مکالمہ، آزاد تلازمہ خیال، خود کلامی، فلیش بیک، فلیش فارورڈ اور دیگر تکنیکیں شامل ہیں۔ جدید اردو افسانے کی تنقید میں تجریدیت کے نظری مباحث کو مدِ نظر رکھتے ہوئے، سلیم اختر، سلیم آغا قزلباش شہزاد منظر ،ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان اور وارث علوی کی تنقیدی و نظری مباحث درج ذیل ہیں:۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنی کتاب "افسانہ: حقیقت سے علامت تک" میں تجریدی افسانے کو تکنیک کا افسانہ قرار دیا ہے اور اسے واقعیت پسندی کا نام بھی دیا۔ ان کے مطابق تجریدی افسانے نے روایتی افسانے سے انحراف کیا اور وحدتِ تاثر افسانے کی بنیادی خاصیت ہے؛ اس کا انکار کر کے کہانی اور کرداروں کو افسانے سے بے دخل کر دیا۔ تجریدی افسانہ نگاروں کا ماننا یہ ہے کہ زندگی جس طرح ہے اسے ویسے ہی پیش کیا جائے اور زندگی بے ترتیب اور انتشار زدہ ہے؛ بالکل انسانی سوچ کی مانند بھی بکھرے ہوئے انداز میں تجریدی افسانہ لکھا جاتا ہے۔ مصنف نے اسے باطنی واقعیت پسندی کا نام بھی دیا ہے۔ تجریدی افسانہ انسان کو اس کے جسمانی نہیں ذہنی اور نفسیاتی روپ میں دیکھتا ہے اور جدید نفسیات سے استفادہ کرتے ہوئے شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کو

تجریدی افسانہ اپنی تکنیک کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ ان دونوں تکنیکوں نے تجریدی افسانے کو زمان و مکاں سے ماورا کر دیا۔ وقت کا یہ تصور بھی خارجی نہیں داخلی ہے۔ ماضی، حال، مستقبل بغیر کسی ترتیب کے خیالی سطح پر وارد ہوتے ہیں اور سراسر منتشر خیالات کے تحت پیش کیے جاتے ہیں۔ سلیم اختر نے تجریدی افسانے کو فلم کے ٹریلر، تجریدی مصوری اور آزاد نظم سے بھی تشبیہ دی ہے۔ جس طرح پابند افسانہ اور پابند نظم ایک فارم کے متمنی ہیں؛ آزاد نظم اور تجریدی افسانہ اس فارم کے باغی اور انکاری ہیں۔ پابند افسانے اور تجریدی افسانے کا فرق آزاد نظم اور پابند نظم کے فرق کے مشابہ ہے۔ اس کا اسلوب شعریت کا حامل ہوتا ہے اور فلم کے ٹریلر کی مانند دکھائے جانے والے واقعات کی طرح اس میں بھی کوئی تسلسل نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں کہ

> "اپنی خالص حالت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدتِ زماں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریلر تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے یہی حال تجریدی افسانے کا ہے۔"[۲۰]

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ٹریلر جو فلم کا مجموعی لیکن مبہم سا تاثر دے جاتا ہے۔ یہ اس بات کو تقویت بخشتا ہے کہ تجریدی افسانے میں موجودہ حالات و واقعات بھی کسی نہ کسی حد تک افسانے کے موضوعات یا نقطہء نظر کا مبہم سا تاثر ضرور دیتے ہیں۔ فلمی ٹریلر دراصل تجریدی افسانے میں بغیر تسلسل کے زمانی حالت ہے اور اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بغیر پلاٹ یا کہانی کے بھی افسانہ ہو سکتا ہے۔ تجریدی افسانے کی تکنیک شعور کی رَو نے انسان کے داخلی خلا اور وقت کے داخلی تصّور کی اہمیت کا احساس دلایا۔ تجریدی افسانے میں انسانی نفسیات کا عمل دخل ایک فرد کی ذات کی اہمیت کا احساس ہے۔ اس طرح کے افسانوں میں انسانی شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی گنجلک کیفیت نظر آتی ہے لیکن یہ انسانی ذہن کی ترجمانی بھی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے تجریدیت کی جن تکنیکوں کا ذکر کیا ہے، شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال پر وہ اس رائے کا اظہار کرتے ہیں کہ ان دونوں تکنیکوں نے

افسانے کے پلاٹ کو نقصان پہنچایا ہے اور کردار نگاری سے بغاوت کا اظہار کیا ہے۔ سیدھی سادھی منظم چیز کو لکیروں کا مجموعہ بنادیا کیونکہ لاشعور میں بکھری ہوئی سوچیں پلاٹ کے نظم وضبط کی پابندی نہیں کرسکتیں اسی وجہ سے کردار نگاری بھی اثر انداز ہوئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ

> ''تلازمہ اور شعور کی رَو نے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا روایتی انداز یکسر بدل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گراف کے سیدھے خطوط الجھی لکیروں کا مجموعہ بن گئے۔۔۔۔
>
> پلاٹ جس نظم وضبط کا متقاضی ہے لاشعور کی اُدھم بھری دنیا اس سے مبرا ہے اس لئے انتشار اور ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چوکھٹے میں فٹ نہ ہو سکیں اس سے کردار نگاری کا انداز بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے میں ڈھلے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لاشعوری خاکے نے لے لی۔''[۲۱]

ان دونوں تکنیکوں نے افسانہ نگاروں کو پلاٹ، کردار اور وحدتِ تاثر کے معاملے میں بالکل آزاد چھوڑ دیا ہے۔ لاشعور جو کہ شعور پر بے حد اثر انداز ہوتا ہے۔ اس کے باعث شعور کی رَو میں اتار چڑھاؤ کی کیفیت برپا رہتی ہے اور اسی وجہ سے نیا افسانہ پلاٹ سے آزاد ہو گیا۔ لیکن نئے افسانے میں اس پلاٹ کی کمی کو دیگر لوازمات سے پورا کر دیا جاتا ہے۔ سلیم اختر کے مطابق تجرید نگار افسانے میں زندگی کی بے معنویت کو کمالِ فن کے تحت اجاگر کرنے کو اہمیت دیتا ہے۔ لیکن پلاٹ اور کردار کے درج بالا بحث کے باوجود سلیم اختر تجریدی افسانے کے انکاری نہیں ہیں کیونکہ وہ ادب کو جامد نہیں سمجھتے۔ ان کے مطابق دنیا میں ہر چیز تغیر پذیر ہے تو ادب کیوں کر جامد ہو سکتا ہے۔ اردو افسانے کے ناقدین نے تجریدی افسانے کو قبول نہیں کیا کیونکہ وہ اسے برائے تفنن تجربہ سمجھتے رہے لیکن اب چونکہ اس رجحان کے تحت لکھنے والوں کا باقاعدہ حلقہ موجود ہے تو تجریدی افسانے سے انکار ممکن نہیں ہے۔ تجریدی افسانے کے اس رجحان کے بارے میں سلیم اختر کہتے ہیں کہ

"جب کہ اس انداز میں لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو متنوع افسانوں کی بنا پر اب یہ وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ اس نئے انداز میں سنسنی خیزی نہیں بلکہ "چیزے دگر" بھی ہے اور یہی اس کے مستقبل کی ضامن ہے۔"(۲۲)

اردو تجریدی افسانے کے حوالے سے سلیم اختر نے مسعود اشعر، جوگندر پال، انتظار حسین، رام لال، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، انور سجاد اور رشید امجد کا ذکر کیا ہے۔ لیکن وہ ان سب کو خالص تجریدی افسانہ نگار نہیں سمجھتے بلکہ انور سجاد، رشید امجد اور بلراج مینرا کو تجریدی افسانہ نگار کے طور پر اہمیت دیتے ہیں۔ پاکستان میں وہ انور سجاد کو تجریدی افسانہ نگاری کے حوالے سے اہمیت دیتے ہیں۔

سلیم آغا قزلباش نے اپنی کتاب "جدید اردو افسانے کے رجحانات" میں تجریدیت کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ وہ جدید اردو افسانے کے رجحانات پر تفصیلاً گفتگو کرتے ہوئے تجریدی اور علامتی افسانے کو ایک دوسرے سے الگ قرار دیتے ہیں کہ عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ علامت و تجرید ایک ہی شے ہے۔ یہ رویہ ان کے نزدیک درست نہیں ہے۔ تجریدی افسانہ مکمل اور نمایاں شکل نہیں رکھتا اور اس میں کرداروں کے کوئی نام بھی نہیں ہوتے؛ اکثر صیغہ واحد متکلم ہی کے ذریعے کرداروں کو پیش کیا جاتا ہے۔ان کے نزدیک تجریدی افسانے کا عنوان بھی روایتی افسانے سے ہٹ کر تجریدیت کا حامل ہوتا ہے کیونکہ روایتی افسانے کا عنوان افسانے کے مرکزی خیال کو ظاہر کر رہا ہوتا ہے جبکہ تجریدی افسانے کا عنوان افسانے کی بکھری ہوئی کہانی اور کردار کے انتشار زدہ خیالات کی طرح مبہم ہوتا ہے؛ کسی ایک واضح نقطہء نظر کی نمائندگی نہیں کرتا۔ وہ تجریدی افسانے کی بُنت کو شاعرانہ اسلوب کے قریب سمجھتے ہیں۔ تجریدی مصّوری پر مصّوری کی تحریک 'کیوبزم' کے اثرات بہت زیادہ تھے؛ جس میں مختلف اشکال کی مدد سے جزوی طور پر ایک مجموعی تصّور پیش کیا جاتا ہے۔ یہی حال تجریدی افسانے کا ہے کہ پڑھنے کے بعد ایک مجموعی سا تاثر دماغ میں رہ جاتا ہے۔ اس کا پلاٹ، ترتیب، غیر مرحلہ وار واقعات یا خیالات قاری کے ذہن میں ابلاغی بحران پیدا کر دیتے ہیں۔ افسانہ نگار کیا کہنا چاہتا ہے اس کی مکمل ترسیل نہیں ہو پاتی۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ وہ افسانہ نہیں پڑھ رہا بلکہ کسی گنجلک صورتِ حال سے

دوچار ہے۔" درحقیقت تجریدی افسانے کا مطمع ء نظر ہی لایعنیت، لا مکانیت، ذہنی انتشار، بے معنویت اور پر اسرار ماورائی اور باطنی صورتوں، کیفیات اور احساسات کو پیش کرنا ہے۔"(۲۳) سلیم آغا قزلباش، مشتاق قمر اور صہبا وحید کے مضامین کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تجریدی افسانہ کوئی براہِ راست سمجھ میں آنے والی صورتِ حال کا متقاضی نہیں ہوتا۔ اس میں دھندلاہٹ کی کیفیت ہوتی ہے اور تجریدیافسانہ ایک غیر یقینی صورتحال کا مرقع نظر آتا ہے۔ اس وجہ سے تجریدی اور علامتی افسانے کا فرق بھی واضح نہیں ہو سکا کیونکہ تجریدی افسانے میں علامت کا استعمال علامتی افسانے میں علامت کے استعمال سے بہت مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے دونوں طرز کے افسانوں میں علامتی طریقہ ءکار متفرق ہوتا ہے اور علامتی افسانے میں مرکز گریز علامت جبکہ تجریدی افسانے میں مرکز مائل علامتی پہلو کار فرما ہوتے ہیں۔ سلیم آغا بھی تجریدیت کے پس منظر کے طور پر افلاطون کے نظریات کو بنیاد بناتے ہیں کہ مغرب میں تجریدیت کا تصور افلاطون کے نظریات سے اخذ شدہ ہے اور اس ضمن میں انہوں نے ای ایف کیریٹ (E.F.Caritt) کی کتاب 'خوبصورتی کا فلسفہ' (Philosophy Of Beauty) کا حوالہ پیش کیا ہے؛ جس میں وہ سقراط سے منسوب ایک مکالمہ کو پیش کیا گیا ہے؛ جس کے مطابق خوبصورتی یا حسن سے مراد کسی بھی جاندار کی شکل وصورت نہیں بلکہ وہ ہئیت، مستقیم خطوط، سطح یا قوسیں ہیں؛ جن کا حسن قدرتی اور لازوال ہے۔ یہ وہ حوالہ ہے جسے مغربی مفکرین اور فنکار تجریدیت کی بنیاد گزاری میں اہم گردانتے ہیں۔ تجرید کسی بھی شے کی نمائندہ نہیں ہوتی یا اسے کسی شے کی نمائندگی کے طور پر پیش نہیں کیا جاتا۔ اس کے لیے 'Non-Representative' کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کا یہ مطلب اخذ کیا گیا کہ تجرید کسی بھی شہر کے اندرون میں موجود ہوتی ہے وہ ظاہری نہیں باطنی ہے۔ اس باطن کو افسانہ نگار پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سلیم آغا نے 'Meaning in the Art' سے لوئیس آرنیوریڈ کا حوالہ پیش کیا ہے جس کے مطابق تجرید کی دو صورتیں ہوتی ہیں؛ پہلی صورت وہ ہے جس میں کسی حد تک حالات وواقعات یا اشیاء کی نمائندگی موجود ہوتی ہے یا وہ سمجھ میں آنے والی ہوتی ہیں؛ دوسری صورت وہ ہے جس میں یہ نمائندگی اور ابلاغ سرے سے ہی غائب ہوتا ہے۔ تجریدیت اصّل میں ہے کیا اور یہ کس شے کی تلاش میں ہے؛ اس حوالے سے مصنف کا کہنا ہے کہ اگر ہم یہ کہیں کہ تجریدیت بہت زیادہ نمونوں

میں سے کوئی ایک مستقل شے دکھانا چاہتی ہے تو یہ غلط ہو گا کیونکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ تجریدیت کسی تصور تک پہنچنے کی کوشش ہے۔ لیکن تجریدیت یہ ظاہر کرتی ہے کہ یہ کسی شے کی بنیاد یا اصل ساخت تک پہنچنا چاہتی ہے۔ اس کی اصل کے در وا کرنا اس کا مقصد ہے۔ لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ تجریدی افسانہ نگار تجرید کو پختگی سے استعمال کریں ورنہ یہ ابہام کا شکار ہو کر منفی رجحان کا روپ اختیار کرے گا اور ادب میں اس کی قبولیت مشکل امر ہو گا۔

> ''تجریدیت تصور یا concept کے بجائے بنیادی ساخت یا سٹرکچر تک پہنچنا چاہتی ہے اور چونکہ یہ بے حد مشکل کام ہے اس لیے افسانہ اپنے خدوخال سے محروم ہو کر ایک ایسی تجرید بن جاتا ہے جو افسانہ میں ہی نہیں دیگر جملہ فنون میں بھی ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ سو تجریدیت کا عنصر ایک قیمتی عنصر ہے کیونکہ یہ مستقل ساخت تک پہنچنے کی کوشش ہے، لیکن اگر کچے ہاتھوں میں آکر افسانہ اپنی کہانی اور کرداروں سے محروم ہو جائے تو پھر یہ ایک منفی رجحان قرار پائے گا۔''[۲۴]

سلیم آغا نے جدید اردو افسانے میں کہانی پن کے مسئلے پر بھی سیر حاصل بحث کی ہے اور وہ اس جدید افسانے میں کہانی کی صورت حال کو 'صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں' کے مترادف سمجھتے ہیں۔ انھوں نے افسانے کے لیے کہانی پن کو ضروری قرار دیا ہے چاہے وہ جدید افسانہ ہو یا روایتی ہو؛ کیونکہ کہانی پن کے بغیر افسانے کا وجود ممکن نہیں۔ اردو میں جدید افسانے اور اس میں سے کہانی پن غائب ہو جانا کو وہ مغربی تقلید کہتے ہیں۔ تجریدی افسانے کے حوالے سے کہانی پن کے مسئلے میں طارق چھتاری کی رائے سے اتفاق کرتے ہیں کہ اگر یہ دیکھنا ہو کہ کسی افسانے میں کہانی پن ہے یا نہیں تو افسانہ پڑھ کر اس کی کہانی سنانے کو کہا جائے۔ افسانہ اگر تجریدی بھی ہو لیکن اگر اس کی کہانی کو کسی قدر بیان کیا جاسکے تو اس کا مطلب یہی ہو گا کہ اس افسانے میں کہانی پن موجود ہے۔ سلیم آغا اردو افسانے میں جدید رجحانات کے تجربات سے انکاری نہیں ہیں لیکن وہ ان تجربات کو اعتدال سے برتنے کے قائل ضرور ہیں۔ سلیم آغا نے ایک اور بات بھی واضح کی ہے کہ اردو افسانے میں

تجریدیت کا رجحان مغربی مصوّری کے باعث نہیں بلکہ مغربی فکشن کے مطالعے سے پروان چڑھا۔ اس کے پس پردہ مغرب کی یہی سوچ تھی کہ ٹھوس حقیقت نگاری یا روایتی طرزِ افسانہ نگاری سے ہٹ کر اور واقعات و کردار کی پابندیوں سے خود کو آزاد کر کے صرف باطنی کیفیات اور احساسات کا بیان ضروری ہے؛ تاکہ انسانی خیالات کی اصل کو بیان کیا جا سکے۔ اردو افسانے میں اس کا آغاز دو طرح سے سمجھا جاتا ہے ایک تو ساٹھ کی دہائی میں اظہارِ خیال کی پابندی اور دوسرا روایتی افسانے کے شکنجے سے آزادی اور افسانے میں نئے اسلوب اور تکنیک کے تجربات کی خواہش تھا۔ اس کے علاوہ دنیا بھر میں ہر شعبے میں نت نئی ایجادات ہو رہی تھی اور ہر تبدیلی نے ادب کو بھی متاثر کیا اور ادیبوں کے ذہنی تحرّک نے ادب میں بھی نئے تجربات کو اہمیت دینا چاہی۔ انسانی نفسیات کے تحت اپنی الگ پہچان بنانے کے لیے تجریدیت کے رجحان کی طرف راغب ہوئے۔ مصّوری میں تجریدیت کو سمجھنے کے لیے آنکھ اور ذہن جبکہ ادب میں تجریدیت کو سمجھنے کے لئے احساسات کارفرما ہوتے ہیں ۔کسی شے کو دیکھنے سے ابلاغ میں جو آسانی پیدا ہو سکتی ہے وہ احساس کے برابر نہیں ہوتی۔ یہی فرق تجریدی مصّوری اور تجریدی افسانے کے ابلاغ میں ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا کا حوالہ دیتے ہوئے سلیم آغا لکھتے ہیں کہ اردو میں تجریدی افسانہ نگاری ختم ہو چکی ہے اور کہانی اور کردار افسانے میں دوبارہ شامل ہو گئے ہیں۔ لیکن تجرید کا تجربہ ضائع نہیں گیا کیونکہ آج بھی افسانہ تجرید کے کچھ نہ کچھ عناصر کو ضرور چھوتا ہے اور صرف کہانی اور کردار تک محدود نہیں ہے۔

سلیم آغا نے ڈاکٹر سلیم اختر کے اس بیان کی نفی بھی کی کہ شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال جو کہ تجریدیت کی تکنیکیں ہیں؛ ان کے باعث افسانے کے پلاٹ کو نقصان پہنچا اور کردار نگاری بھی متاثر ہوئی۔ سلیم آغا لکھتے ہیں کہ

> ”مجھے ڈاکٹر سلیم اختر کے اس بیان سے اتفاق نہیں ہے کہ شعور کی رو نے پلاٹ پر کاری ضرب لگائی ہے، اس کے بجائے یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ پلاٹ کے خدوخال کی جگہ

اس نے پلاٹ کے مخفی خدوخال کو اجاگر کیا ہے۔ پلاٹ کا انہدام ہر گز نہیں ہوا پلاٹ کے
خدوخال مدھم ضرور پڑے ہیں مگر پلاٹ کا خاکہ یا بلو پرنٹ اپنی جگہ موجود رہا ہے۔"(۲۵)

اردو میں تجریدی افسانہ نگاری کے حوالے سے سلیم آغا نے انور سجاد، رشید امجد، بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کو قابلِ ذکر قرار دیا ہے۔ اس کے علاوہ چند دیگر افسانہ نگاروں کے نام بھی درج کیے ہیں۔ جن میں کمار پاشی، احمد جاوید، مظہر الاسلام، شمس نغمان، سمیع آہوجہ اور دیگر شامل ہیں۔ مجموعی طور پر سلیم آغا کے ہاں اردو تجریدی افسانے کی تنقیدی بحث کا حاصل یہ ہے کہ ہمارے یہاں کچھ تجریدی افسانہ نگاروں نے جدید افسانوی رجحانات اور تکنیک کو اس قدر گڈمڈ کر کے پیش کیا ہے کہ خالص تجریدی افسانے کی پہچان بہت مشکل ہے اور ہمارے ہاں اردو ادب میں ایسے افسانوں کی بہت زیادہ تعداد موجود نہیں ہے۔ تجریدیت میں دھندلاہٹ کے ساتھ ساتھ ایسا عنصر بھی ہونا ضروری ہے جو ابلاغ ممکن بنا سکے۔ اس بحث کے ضمن میں مصنف کا کہنا ہے کہ

"اس زاویے سے دیکھیں تو ایک خالص تجریدی افسانہ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا، سونے میں
جب تک کھوٹ نہ ملائیں صورت گری کے امکانات زیادہ روشن نہیں ہوتے۔ تجرید کی
لطافت تجسیم کی کثافت سے مملو ہو تو بات بنتی ہے۔"(۲۶)

یعنی تجریدی افسانے کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کہانی پن کا کچھ عنصر ضرور شامل ہو، تاکہ ابلاغ ممکن ہو سکے کہ افسانہ نگار کس پس منظر میں کوئی بات سمجھانا چاہ رہا ہے۔ اس ساری بحث کا نتیجہ یہ ہے کہ سلیم آغا تجریدی افسانے کو مشروط حیثیت میں قبول کرتے ہیں۔

شہزاد منظر کی ہاں جدید اردو افسانے کی تکنیک کے حوالے سے ان کی کتاب "جدید اردو افسانہ" بہت اہم ہے۔ اس کے علاوہ "پاکستان میں اردو ادب کی صورتِ حال" میں بھی شہزاد منظر نے جدید اردو افسانے کو سخت تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے مسترد کر دیا ہے۔ وہ اردو افسانہ کو مغربی تقلید کہتے ہیں اور یہ بھی کہ جدید افسانہ کہانی کا ارتقا نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تجریدی افسانہ نگاری کی مخالفت کرتے ہوئے اسے 'اینٹی سٹوری' قرار دیتے ہیں۔ چونکہ وہ جدید اردو افسانہ اور اس کے تمام رجحانات کو مغربی تقلید قرار دیتے ہیں؛ اس لیے وہ تجریدی

افسانے کی نفی کا یہ جواب دیتے ہیں کہ مغربی افسانے نے ہر لحاظ سے بہت ترقی کی ہے؛ چاہے وہ موضوع ہو یا افسانے کا فن ہو۔ لیکن اردو افسانے نے تو اتنی ترقی کی ہی نہیں اس لیے یہاں اینٹی سٹوری کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شہزاد منظر کے نزدیک مغربی افسانے نے فنی و فکری لحاظ سے جتنے مدارج طے کئے ہیں؛ اردو افسانہ ابھی وہاں تک نہیں پہنچا؛ اس لیے تجریدی افسانہ کا رجحان یہاں کامیاب نہیں ہو سکتا؛ اس لیے اس کے تحت لکھنے کی بھی ضرورت نہیں۔ وہ ادب میں تبدیلی کے حامی تو ہیں اور اس کی قبولیت کے بھی لیکن ان کا ماننا یہ بھی ہے کہ ادبی روایت کی بنیاد پر تبدیلی کو تسلیم کرنا چاہیے۔ جبکہ جدید افسانہ نگاروں کے تجربے روایت سے انحراف ہیں اور سوائے مغربی افسانے کی تقلید کے انھیں اور کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ یہ بھی بجا ہے کہ اردو افسانہ اور اس کے تمام رجحانات مغربی ادب کی دین ہیں۔ لیکن روایت سے انحراف کے تحت اسلوب یا ہیئت کے تجربے کرنا؛ ادبی حلقوں میں قابل قبول نہیں ہے۔ اسی نقطہ ء نظر کے تحت وہ سوال اٹھاتے ہیں کہ اردو افسانے میں تجریدیت کی ضرورت کیوں ہے؟ اس ضمن میں انھوں نے افسانہ نگار طبقے اور کچھ ناقدین کا خیال پیش کیا ہے کہ روایتی افسانے کی گنجائش موجود نہیں ہے۔ یہ صرف لفظی کاریگری تک محدود ہیں۔ جدت کے لیے نئے طرز کے افسانے اور اسلوب و ہیئت کے تجربات کرنا ضروری ہے۔ شہزاد منظر تجریدی افسانے کو جدید انشائیہ اور نثری نظم کے مترادف قرار دیتے ہیں۔ ان کے مطابق اینٹی سٹوری افسانے کے رجحان نے تجریدی مصوّری کی طرح افسانے سے افسانویت کی خاصیت چھین کر اسے بے ہئیت کر دیا۔ وہ ایسے افسانوں کے متعلق یہ رائے بھی لکھتے ہیں کہ ان کا تعلق معاشرے سے نہیں صرف لکھنے والے کی ذات سے جڑا ہوتا ہے۔ لیکن اس طرز پر لکھنے والوں نے ترقی پسندوں کی طرح معاشرے میں کہرام برپا نہیں کیا بلکہ کرب و انتشار کے اظہار پر ہی اکتفا کیا ہے۔ جدید افسانہ نگاری میں تجزیہ نگاری کے مقلدوں نے کرداروں کے خارج کی بجائے باطن کو پیش کیا۔ شہزاد منظر جدید افسانے پر سخت تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

> ”اینٹی سٹوری کے نظریے اور افسانہ نگاری کی قیود و درود ٹوٹ جانے کے باعث افسانے میں تجریدیت کے نام پر بے معنی افسانے لکھنے کا رواج پڑ گیا اور مبتدی اور فیشن پرست ادیبوں کے ہاتھوں جدید افسانے کی بہت بڑے پیمانے پر مٹی پلید ہوئی۔ جسے قلم پکڑنے کا

شعور نہ تھا اور جس کے ذہن میں علامات اور تجرید کا صحیح ادراک نہ تھا وہ اونٹ پٹانگ
تحریریں لکھ کر علامت نگار بن گیا۔''(۲۷)

شہزاد منظر اپنی تنقید میں تجریدی افسانے کے خلاف نظر آتے ہیں۔ ان کے مطابق تجرید نگاروں نے تجریدی افسانہ کے حوالے سے یہ انکشاف بھی کیا کہ اس کے ساتھ ایک نئی زبان بھی سامنے آئی ہے جسے Relaxed Language''کا نام دیا گیا ہے۔ اسے 'غیر رسمی، غیر روایتی' زبان کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ یہاں بھی وہ ایک سوال اُٹھاتے ہیں کہ یہ زبان جو تجریدی افسانہ سے خاص کی گئی ہے؛ یہ کس کی اختراع ہے؟ مصنف ہی اس زبان کو سمجھتا ہے یا قاری بھی اس سے واقف ہے؟ جب یہ سوال کیا جائے تو تجرید نگار کوئی جواب نہیں دے پاتے۔ افسانے کا ابلاغ نہ ہونا بھی ان کے نزدیک تجریدی افسانے کی خاصیت ہے۔ جبکہ ذہین سے ذہین قاری کے لئے بھی ایسے افسانوں کا ابلاغ ناممکن ہے۔ یعنی شہزاد منظر کے مطابق تجریدی افسانے کا ابلاغ سرے سے ہی غائب ہے۔ ان کا کہنا یہ بھی ہے کہ تجرید نگار یہ نہیں سمجھتے کہ کسی مروجہ ہئیت کو توڑنے کا دوسرا مطلب ایک نئی ہئیت پیدا کرنے کا ہے۔ اس کے بغیر خیال کی ترسیل اور ابلاغ ممکن نہیں ہے۔ تجریدیت کو سمجھنے کے لیے شہزاد منظر، اس کے نظریے اور فلسفے کو سمجھنا بھی ضروری قرار دیتے ہیں کہ آخر یہ رجحان کیوں اور کیسے پروان چڑھا؟ اس بارے میں ان کا کہنا ہے کہ کیمرے کی ایجاد نے مصّوری کو نقصان پہنچایا تو مصّوروں نے مصّوری میں نت نئے تجربات شروع کر دیے؛ جس کے تحت تاثریت، اظہاریت، مکعبیت اور تجریدیت وغیرہ کے رجحانات وجود میں آئے اور ان کا تعلق خاص مصّوری سے ہے۔ ادب میں ان کا اظہار بعد میں کیا جانے لگا۔ تجریدیت، تجسیم کے متضاد رجحان ہے اور اس میں کوئی موضوع نہیں ہوتا؛ اس میں صرف جمالیاتی عناصر کو اہمیت دی جاتی ہے۔ اس کا تعلق خاص فرد کے باطن سے ہے۔

تجریدیت کے 'Non-Representational' ہونے کی وضاحت شہزاد منظر نے ایسی کی ہے کہ یہ روایتی رجحان یا طریقہء کار سے مختلف ہے اور اس میں کسی خاص صورت، شکل یا کسی خاکے کو پیش نہیں کیا جاتا۔ یہی صورتِحال ادب میں بھی تجرید نگاری کی ہے۔ یہ سماجی حقیقت نگاری کے ردِّ عمل کے طور پر پیدا ہوئی۔

شہزاد منظر نے مصوّری اور مجسمہ سازی میں تجریدیت پر بحث کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ یہ چونکہ مصوّری کی اصطلاح اس لیے ادب میں خاص طور پر افسانے میں اس کے استعمال کا کوئی جواز پیدا نہیں ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان کے مطابق اردو ناقدین نے افسانے میں علامتی اور تجریدی نگاری کو قبول نہیں کیا اور وہ ادب کے جامد ہونے کے نہیں تغیر پذیری کے قائل ہیں۔ اس کے جواب میں شہزاد منظر سوال اٹھاتے ہیں کہ اردو افسانے کے ناقدین نے کیوں اس رجحان کو قبول نہیں کیا؟ اور کیا یورپی زبانوں میں لکھے جانے والے افسانے کے ناقدین نے اس رجحان کو قبول کر لیا ہے؟ مغربی افسانے میں اینٹی سٹوری کی تحریک تو اس لئے سمجھ آتی ہے کہ وہ افسانہ ترقی کے تمام تر مدارج طے کر چکا ہے جبکہ اردو افسانے میں ایسا کچھ نہیں ہے؛ اس لیے یہاں اینٹی سٹوری کی ضرورت نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شہزاد منظر ہم عصر افسانے کے رجحانات سے نالاں ہیں اور افسانے سے بھی؛ کیونکہ ان کا کہنا ہے کہ آج کے لکھے جانے والے افسانے کا موازنہ آزادی سے قبل کے افسانے سے کرنا ممکن ہی نہیں اور ناقدین سمجھتے ہیں کہ اردو افسانے کا موازنہ دنیا کے کسی بھی افسانوی ادب سے کیا جا سکتا ہے۔ یہ صرف خود فریبی اور خوش فہمی کے سوا کچھ نہیں۔ ان کے مطابق سلیم اختر نے خود اعتراف کیا ہے کہ منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے افسانوں کے ہم پلہ کوئی افسانہ اب نہیں لکھا گیا؛ تو وہ کیسے نئے رجحانات کی قبولیت پر زور دے سکتے ہیں۔ اردو افسانے میں علامت کو کسی حد تک قبول کر لیا گیا مگر تجریدی افسانے کی قبولیت ناممکن ہے۔

> ”اگر اردو افسانے میں تجریدیت فطری انداز میں ارتقائی مدارج طے کر کے آتی تو شاید قارئین اور ناقدین کو تجریدی افسانے کو قبول کرنے میں تامل نہ ہوتا اور وہ اس ارتقائی عمل کے طور پر قبول کر لیتے لیکن جیسا کہ سب جانتے ہیں۔ اردو میں تجریدی افسانہ مغرب کی تقلید میں لکھا جا رہا ہے۔ ارتقائی عمل کے طور پر نہیں۔ اس لیے تجریدی افسانے کا ہمارے افسانوی ادب کی روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔“(۲۸)

شہزاد منظر کی اس رائے سے یہ تاثر محسوس ہوتا ہے کہ اگر تجریدیت اردو افسانے کی روایت میں وقوع پذیر ہوتی تو وہ اسے قبول کر لیتے کیونکہ وہ بارہا اسے مغربی تقلید قرار دے چکے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ شہزاد منظر یہ کہنا چاہتے ہوں کہ منٹو، بیدی، کرشن چندر یا کسی اور بڑے افسانہ نگار نے اگر تجریدیت کا تجربہ کیا ہوتا تو وہ اسے اب ساٹھ کی دہائی کے بعد اور جدید اردو افسانے میں قابلِ قبول سمجھتے۔ لیکن تب روایتی افسانہ جدید کیوں کر ہو سکتا تھا۔تب جدید افسانہ نگاری کے رجحانات اردو ادب میں اس قدر داخل نہیں ہوئے تھے۔ لیکن تب بھی 'انگارے' کے افسانوں میں سررئیلزم، عزیز احمد، احمد علی اور قراۃ العین حیدر کے ہاں شعور کی رو اور منٹو کے افسانے 'پھندنے' میں بھی سررئیلزم کا رجحان ملتا ہے۔شہزاد منظر نے تجریدی افسانے کو فیشن اور سہل نگاری بھی قرار دیا ہے۔ تجریدیت کے تحت افسانہ نگاری انتہائی مشکل عمل ہے اور اس پر عبور رکھنے والا ہی اس سے نبرد آزما ہو سکتا ہے۔ یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ تجریدیت کا رجحان اردو افسانے میں مغربی افسانے جتنا کامیاب نہیں رہا مگر یہ کہنا یہ ایک ناکارہ چیز ہے اور فیشن کے تحت تقلید ہے۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ ادب میں نئے تجربات نہیں کیے جانے چاہئیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ نئے رجحانات کے تجربات بہتر طور پر کیے جائیں یا افسانے کی اس رجحان کے تحت مبادیات پر مکمل طور پر عبور ہو تو تجربہ کامیاب ہو گا، تو بات سمجھ میں بھی آتی ہے۔ ایک نئے رجحان کی مکمل نفی کر دینا، نئے رجحانات کے تحت تجربہ کرنے کے لیے افسانہ نگاروں کے ذہنوں پر سوال چھوڑ سکتا ہے کہ آئندہ بھی کسی نئے تجربے کو قبولیت نہ ملے گی۔ پھر شہزاد منظر یہ بھی کہتے ہیں کہ نئے رجحانات کا کامیاب تجربہ وہی کر سکتا ہے، جو کلاسیکی یا روایتی طرز کے افسانے لکھنے کا ماہر ہو اور جدید طرز کے افسانے لکھنے کی بھی صلاحیت رکھتا ہو۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ اگر منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، یا کسی اور افسانہ نگار نے یہ تجربہ کیا ہوتا تو اس کو قبول کر لیتے۔ لیکن وہ دور رومانویت اور ترقی پسندی کا تھا۔تب نئے افسانے کا آغاز یا تصوّر موجود نہیں تھا۔ وہ ہر افسانہ نگار کے نئے رجحانات کے تجربات کرنے کے خلاف ہیں۔ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا خالص کہانی پن اور روایتی افسانہ لکھنے والا افسانہ نگار جدید افسانہ کے تحت، روایتی افسانے سے بالکل مختلف افسانے لکھ سکتا ہے؟ شہزاد منظر ہندوستانی افسانہ نگاروں کو ہیئت کے توڑ پھوڑ کے عمل کے لیے انتہا پسند قرار دیتے ہیں کیونکہ تجرید اور علامت کے تجربات وہاں زیادہ کیے گئے۔ وہ پاکستان میں تجرید نگاری میں

صرف انور سجاد اور رشید امجد کا نام لیتے ہیں اور انہوں نے ہندوستان میں جدید طرز کے افسانوی رجحانات کو افسانے میں انار کی کا نام دیا ہے۔

ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان نے اپنی تصنیف ''اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی و مطالعہ ''میں تجریدیت کو موضوع بناتے ہوئے سب سے پہلے علامتی اور تجریدی افسانے کو مماثل نہیں بلکہ الگ الگ قرار دیا ہے۔ مصنفہ نے تجریدیت کو مغربی مصّوری کے رجحان کے تحت ادب میں در آنے کا سبب بتایا ہے۔ اوراس کے تحت پکاسو اور مونے کو اوّلیت دیتی ہیں۔ کہ ان دونوں کو فارم پر بہت گرفت حاصل تھی۔ لیکن ان کی پیروی کرنے والوں کو اتنا تجربہ نہیں تھا، اس لیے ان کی تخلیقات سے معنویت کا عنصر خارج ہو گیا۔ جبکہ تجریدیت سے بھی ایک خاص قسم کا تاثر قائم کیا جاتا ہے۔ اس حوالے سے مصنفہ نے روسی مصّور جسے تجرید کا بانی بھی کہا جاتا ہے، کینڈینسکی کے خیالات کو پیش کرتی ہیں کہ دنیا میں کوئی شے یا کوئی ہیٔت ایسی نہیں ہے جو خود کو بیان نہ کر سکے۔ شخصے کے مطابق ہر سنجیدہ تحریر اپنی زبان سے خود اپنی شناخت کو پیش کرتی ہے کہ 'یہ میں ہوں' اور یہ میرا وجود ہے۔ لیکن اگر کسی وجہ سے قاری اس تحریر کو سمجھ نہیں پاتا تو ایسی بہت ساری وجوہات اور بھی ہوتی ہیں، جو ابلاغ کے مسائل پیدا کرتی ہیں۔ ادب میں تجریدیت کے حوالے سے نگہت ریحانہ خان تجریدی کہانی کو موضوع اور کردار سے مبراء سمجھتی ہیں۔ ایسی کہانیاں میں حالات و واقعات پیش کرنے کی بجائے ان کی وہ صورت پیش کی جاتی ہے، جو تخلیق کار کے ذہن میں موجود ہوتی ہے اور اس کے لاشعور میں پنہاں بھی۔ جدید افسانہ نگاروں نے اس رجحان کے تحت وحدتِ تاثر کی اہمیت سے بھی انکار کر دیا۔ تجریدیت کے تحت لکھنے جانے والے افسانے پلاٹ کے بغیر لکھے گئے۔ وہ یہ بھی کہتی ہیں کہ تجریدیت میں اس سارے بکھراؤ کے ہونے کے باوجود ایسا نقطہ ضرور موجود ہوتا ہے جس سے اس تحریر کے تاثر کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے باوجود جو تحریریں قاری تک ابلاغ نہیں کر پاتیں، ان میں یہ عنصر موجود نہیں ہوتا۔ وہ تجرید کو مقصد کی بجائے اظہار کا نام دیتی ہیں جسے ایک خاص کیفیت کے تحت پیش کیا جاتا ہے۔ اینٹی سٹوری افسانہ نگاری کو وہ تکنیک کے زمرے میں رکھتی ہیں۔ لیکن اگر

اینٹی سٹوری شعوری طور پر تخلیق کی جائے تو وہ قاری کی ذہنی استعداد اور سمجھ بوجھ سے بالاتر ہو گی اور اس کا مقصد صرف پلاٹ اور کردار کو افسانے سے خارج کرنا ہو گا۔

تجریدیت کے تحت لکھنے والے افسانہ نگاروں نے تجریدی افسانے کا جو جواز پیش کیا کہ انسانی زندگی جس انتشار اور تہذیبی و اخلاقی پستی کا شکار ہے اس نے انسانی ذہن پر بھی منتشر اور غیر منظم اثرات چھوڑے ہیں۔ انسانی شعور کی رَو کی بے ترتیبی کو اسی زندگی کی بے ترتیبی کے ہمراہ پیش کیا جاتا ہے۔ نگہت ریحانہ خان اس جواز سے اتفاق کرتی ہیں لیکن ساتھ ہی وہ کہانی میں کردار کے نہ ہونے کے خلاف بھی ہیں۔ ان کے مطابق زندگی کتنی ہی منفی اور عیوب کا شکار کیوں نہ ہو اس کو بھی موضوع بنا کر انسانی کردار کو نیکی یا بدی کے پیکر میں لکھے طور پر پیش کیا جانا چاہیے۔ کردار کا افسانے سے خارج ہونا مناسب نہیں ہے۔ تجریدی افسانے کے ابلاغی مسائل کی وجوہات کے حوالے سے مصنفہ لکھتی ہیں کہ

> ''اکثر تجریدی افسانے خشک اور ثقیل ثابت ہوتے ہیں۔ اس کا ایک سبب فنکار کی زبان پر کمزور گرفت بھی ہے۔ زبان پر قدرت ہو۔ اس میں تہہ داری ہو، تنوّع کا شور گہرا ہو تو تجریدی افسانے بھی دلچسپ ہو سکتے ہیں۔ لیکن اگر ان پر فلسفیانہ رنگ چڑھا دیا جائے تو وہ قاری کے ذہن پر بار ہوتے ہیں۔''(۲۹)

تجریدی افسانوں کے نہ سمجھ میں آنے کی ایک اور وجہ ان کے نزدیک یہ بھی ہے کہ بہت سے افسانہ نگاروں نے تجرید کے نام پر غیر معنوی تحریریں لکھ کر تجریدیت کو بدنام کیا۔ کیونکہ حقیقت میں تجریدی افسانہ پلاٹ اور کردار کے معدوم ہونے کے باوجود بھی اپنے اندر افسانویت چھپائے ہوئے ہوتا ہے۔ اس لیے تجریدی افسانے کو ادب سے خارج کرنے کے وہ خلاف ہیں اور اس بیان سے بھی اختلاف کرتی ہیں کہ تجریدی افسانہ معنویت سے مکمل طور پر عاری ہے۔ فن میں اشاراتی عنصر ہونا تجریدی افسانے میں اہمیت کا حامل ہے۔ پہلے پہل قاری سیدھی سادھی تحریر اور افسانے سمجھ لیتے تھے مگر اب صنعتی انقلاب اور تہذیبی ترقی نے انسانی دماغ کو بھی متحرک کیا ہے اور انسان سے پیچیدہ اور گنجلک بات کی تہہ تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سیدھے

سادھے بیانیے اب پہلے جیسی لطف اندوزی نہیں دیتے۔ تجریدی افسانے انسان کی فکر پر اثر انداز ہوتے ہیں بقول نگہت ریحانہ خان "تجریدی افسانے انسان کی فکری طلب کو پورا کرتے ہیں اور انہوں نے افسانہ نگاری کے فن کو تکنیک کے اعتبار سے آگے بڑھایا ہے۔" (۳۰)

مصنفہ نے تجریدیت کی تکنیک، شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کو بھی موضوعِ بحث بنایا ہے۔ فرائیڈ کے نظریات نے ادب اور نفسیات کے تعلق کو مضبوط کیا۔ 'شعور کی رَو' بھی اسی کی دین ہے۔ شعور کی رو میں کوئی منطقی استدلال نہیں پایا جاتا بلکہ یہ انسانی خیالات کی بے ترتیبی، غیر منظم اور منتشر ہونے کو ظاہر کرتی ہے۔ خیالات جس طرح ذہن میں آتے ہیں بالکل ویسے ہی انہیں افسانے میں پیش کر دیا جاتا ہے۔ انسانی خیالات کے بے قابو اور بے ربط ہونے کو وہ 'شعور کی رَو' اور اس پر قابو پالینے کو 'آزاد تلازمہ خیال' کا نام دیتی ہیں؛ جس میں خیالات میں منطقی استدلال اور ربط پایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان تجریدی افسانے کی مخالف نہیں حامی نظر آتی ہیں۔ لیکن وہ تجریدی افسانے کی تخلیق کے لیے فارم پر گرفت اور تجرباتی قوت کے ہونے کو ضروری سمجھتی ہیں۔ ان کے مطابق تجرید نگاری کسی مقصد کے تحت نہیں بلکہ اظہار کے لیے استعمال ہوتی ہے جبکہ اس اظہار کے پس پردہ فرد کی داخلیت کو پیش کرنا اور اس کا اظہار ہی اصّل مقصد ہے۔ ان کی رائے میں تجریدی افسانے میں کہانی پن بھی ہونا چاہیے، جو کرداروں کی داخلی کشمکش اور ذہنی حالت کو مناسب انداز میں پیش کر سکے۔

وارث علوی اردو افسانے کے نقاد ہیں اور ان کے تنقیدی الفاظ کا انتخاب ایسا ہوتا ہے جو ان کی تنقید کو کاٹ دار تنقید بناتا ہے۔ انھوں نے 'جدید اردو افسانے' کو مسترد کیا اور اس کے خلاف انتہائی شدید ردّ عمل بھی دیا۔ ان کی تصنیف 'جدید افسانہ اور اس کے مسائل' میں جدید افسانے اور اس کے رجحانات پر بہت سخت تنقید ملتی ہے۔ سب سے پہلے تو وہ افسانے میں نئے تجربات کو روایات سے جوڑتے ہیں۔ ان کے مطابق تجربہ کسی مقصد کے تحت کیا جاتا ہے اور اس کے لیے روایت سے جڑنا بہت ضروری ہے۔ یہاں وہ شہزاد منظر کے پیش رو نظر آتے ہیں۔ وارث علوی تجریدی افسانے کے تجربات کرنے والوں پر تنقید کرتے ہیں کہ تجریدی افسانے کو بانس پر

چڑھانے کے لیے حقیقت پسند افسانہ کو دار پر چڑھا دیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ یہ رائے بھی رکھتے ہیں کہ نئے تجربات یا افسانے میں طریقہ ءکار کی تبدیلی تخلیقی احساس کی تبدیلی کی دین ہے۔ مغربی ادب کی پیروی کرنا غلط نہیں ہے لیکن کھلاڑی اگر ہاتھ میں گیند آنے سے پہلے بھاگنا شروع کر دے تو یہ کوئی اچھی بات نہیں ہے۔ یعنی وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جب تک کسی نئے رجحان یا تجربے پر گرفت مضبوط نہ ہو اس کی کامیابی کا دعویٰ نہیں کرنا چاہیے۔ وہ نئے تجربات کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کو یک سرے پن کا شکار کہتے ہیں کہ ایک ہی افسانہ نگار کے دس بارہ افسانے پڑھنے کے بعد بھی وہ ایک ہی افسانہ معلوم ہوتا ہے۔ ایسے افسانوں کو وہ الفاظ کے ڈھیر سے تشبیہ دیتے ہیں جو انسانی ذہن اور فہم سے ریت کی طرح پھسل جاتے ہیں ہیں اور ان کا ابلاغ نہیں ہو پاتا۔ ایسے افسانہ نگاروں کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ اگر ان کے افسانوں کو تکنیک کا افسانہ کہا جائے یا شعور کی رو، تمثیل یا انشائیہ کے نام سے پکارا جائے تو وہ ناراض ہو جاتے ہیں کیونکہ وہ خود کو جدید افسانے کا 'بانی' کہلانا پسند کرتے ہیں۔ وارث علوی لکھتے ہیں کہ

> ”فرض کیجیے کہ ہم نے افسانوی مطالعہ کی ہماری سہل اور خراب عادتیں چھوڑ دیں اور نئے افسانے کے فارم کو قبول کر لیا تو سوال یہ ہے کہ افسانہ کی خراب نثر، اس کا پیش افتادہ موضوع اس کا بوداطنز، اور گھٹل مزاح، اس کی کچی بغاوت اور انانیت، اس کی بد آہنگ شاعری تعقیدی اسلوب اور لفاظی کو محض اس لیے معاف کر دیا جائے کہ یہ زقوم ایک ایسے ظرف میں جس پر۔۔۔ تجریدی افسانے کا لیبل چسپاں ہے، پیش کیا جا رہا ہے۔“(۳۱)

یعنی وارث علوی جدید افسانے کو شاعری اور انشایئے کے قریب سمجھتے ہیں اور ان کو جدید افسانے سے ایک اور شکوہ یہ بھی ہے کہ اس میں ظرافت نہیں ہے۔ ایسے تمام افسانہ نگار ایک ہی زبان بولتے نظر آتے ہیں اسی لیے جدید افسانہ یک سرے پن کا شکار ہے۔ جدید افسانے کے اس شاعرانہ پن کو وہ فریب قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک افسانے میں بیانیہ ہونا ضروری ہے اور یہی تجریدی افسانے میں نہیں ہے۔ جزئیات نگاری، منظر نگاری، کردار نگاری، انسانی زندگی کے داخلی اور خارجی پہلوؤں پر گرفت، تنوع اور زبان کا تخلیقی استعمال، یہ روایتی

افسانے کی وہ تمام خصوصیات ہیں جن کا وارث علوی کے مطابق تجریدی افسانے اور جدید افسانے کے تمام رجحانات میں فقدان پایا جاتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ

> ''تجریدی۔۔۔ افسانے کو یہ وسعت اور پہنائی نصیب نہیں۔ وہ افسانہ نگار کی ہوشمندی اور شعور کے ایک نقطہ کا ترجمان ہے۔ اسے اظہارِ بیان کے ان مختلف اسالیب اور سانچوں کی ضرورت نہیں جنہیں فکشن کی بیانیہ روایت نے پیدا کیا ہے۔ شاعری سے قریب ہونے کی کوشش میں وہ نثر کی پہنائیوں سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ جدید افسانہ کے اسلوب کا شاعرانہ پن محض ایک فریب ہے۔''(۳۲)

جدید افسانے کے تجربات اور نئے رجحانات بالخصوص تجریدی افسانے میں شعور کی رو کو وارث علوی کامیاب تجربہ نہیں سمجھتے۔ اس ضمن میں وہ پروست اور جائس کا نام لیتے ہیں کہ انہوں نے بھی وقت کی قید سے نکلنے کی کوشش کی اس میں ناکام رہے۔ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ جبکہ افسانہ بیانیہ آرٹ ہے اور وقت اس میں خاص اہمیت کا حامل ہے۔ جبکہ نئے افسانے میں زمان و مکاں کی قید نہیں رہتی اور ماضی، حال اور مستقبل ایک ہی رَو میں اکٹھے نظر آتے ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں کے روایت سے انحراف اور بیزاری کو سمجھا جاسکتا ہے لیکن اس قسم کے روایت شکن تجربات کو قبول کرنا 'تنقید کو شرح و تفسیر' بنانے کے مترادف سمجھتے ہیں۔ تجریدی افسانے کے متعلق وہ نقادوں کی یہ رائے پیش کرتے ہیں کہ اسے پڑھنے کے لئے بہت زیادہ صبر اور محنت کی ضرورت ہے کیونکہ اسے پڑھنا انتہائی مشکل ہے۔ ایسے افسانوں کے متعدد حصّے شاعری کے انتخاب میں پیش کئے جائیں تو قارئین بہت لطف اندوز ہوں گے لیکن ان کو افسانہ کہنا مناسب نہیں۔ وہ اسے 'لسانی تشکیلات کا جھمیلا' کا نام بھی دیتے ہیں کیونکہ ایسے افسانوں میں کردار اور پلاٹ معدوم اور حقیقت پسندی کی جمالیات کا انکار نظر آتا ہے۔ ایسے افسانوں کو وہ 'بری نثر' کا نام بھی دیتے ہیں کیونکہ ان میں بیانیہ عناصر سے بغاوت ملتی ہے۔ اس لیے ان کا ماننا یہ ہے کہ تجریدیت چونکہ تجریدی مصّوری کی دین ہے۔ لہٰذا، تجریدی مصّوری سے تو لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے لیکن اس لطف اندوزی کی تجریدی افسانے سے امید رکھنا ممکن نہیں ہے۔

تجریدی افسانے کی تنقید کے حوالے سے بھی ان کی رائے یہ ہے کہ اس افسانے کی تنقید سمیت جدید افسانے کی تنقید ناممکن ہے۔ یہ صرف خصوصیات کا بیان ہے۔ اس میں افسانے کے اچھا یا برا ہونے کے بارے میں بات نہیں کی جاتی ۔ یہ ایک ایسا بے ڈھنگا لباس ہے، جسے سڈول اور بے ڈول دونوں کو پہنایا جاسکتا ہے۔ وہ جدید افسانے کو اس کبڑے اور بونے سے تشبیہ دیتے ہیں جن کے لباسوں پر، افسانے کا لیبل ہے اور وہ بے ڈھنگے کپڑے پہن کر یعنی بے ڈھنگے تجربات سے خود کو 'جامہ زیب' سمجھ کر فخر محسوس کر رہے ہیں۔ ''تجریدی آرٹ کے اس نادر 'نمونہ' __ یعنی جدید افسانہ کے اونٹ کی سواری حوصلہ شکن صبر طلب اور تھکا دینے والی ہے۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اونٹ کون سی کروٹ بیٹھے گا۔''[۳۳] وارث علوی نے جدید اردو افسانے کو انارکی کا شکار قرار دیا ہے اور اس انارکی کی وجہ یہ بتائی ہے کہ نقاد تخلیق کار ذہن اور فیشن کی تقلید کرنے والے ذہن میں فرق نہیں کر پاتا، تو ادب انارکی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یعنی وہ جدید اردو افسانے کو محض فیشن پرستی سمجھتے ہیں اور افسانے کی تنقید نے قاری کو خراب اور ہیچ افسانے پڑھنے کی طرف راغب کیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ قارئین نے اچھے افسانے پڑھنے بھی چھوڑ دیے۔ حوصلہ افزائی کرنے کی ذہنیت نے اچھے اور بُرے افسانے کے فرق کو ختم کر دیا۔ وہ تجریدی تجربات اور اسلوب کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ روایت سے بغاوت کے باوجود ناپختہ تجربات کی پختگی کی طرف پیش قدمی یا بہتری کی طرف سفر کا رویہ جدید افسانے میں نہیں ملتا۔ وہ جدید افسانے کے اسلوب کو بھی ادبِ لطیف کی بھونڈی شکل قرار دیتے ہیں۔ یہ جدید افسانہ نگار تجریدی اور علامتی تجربات کے ضمن میں نہ تو پرانی فارم اور ہیئت کی پیروی کر سکتی ہیں اور نہ کوئی نئی فارم یا ہئیت ایجاد کر سکیں۔ ایسا افسانہ لکھنے والوں کو وہ افسانہ نگار ہی نہیں مانتے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شہزاد منظر کا تتبع کرتے ہوئے وارث علوی بھی نئے رجحانات کے تجربات کے لیے روایتی افسانے کے عناصر کی آمیزش کو ضروری سمجھتے ہیں۔ جس میں کہانی پن اور کردار کا ہونا ضروری ہے۔ جدید افسانے کے پاس صرف اسلوب ہی ہے اس کے علاوہ اس میں کوئی خاصیت نہیں ہے ۔ لیکن صرف اسلوب کی بنیاد پر اچھا افسانہ تخلیق نہیں ہو سکتا۔ جدید اردو افسانے کے حوالے سے وارث علوی، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، انور سجاد اور احمد ہمیش کا نام لیتے ہیں کہ انہیں دوسرے تجریدی اور علامتی افسانہ نگاروں سے الگ کیا جا سکتا ہے جبکہ باقی جدید افسانہ نگاروں کو مسترد کرتے ہیں۔

”بلراج مینرا، انور سجاد، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے بارے میں میں شروع ہی میں یہ عرض کر دوں کہ انھیں دوسروں سے الگ کیا جا سکتا ہے کیونکہ ان کے پاس افسانوی زبان بھی ہے، افسانوی اسلوب بھی اور افسانوی تخیل بھی۔ ان پر بطور افسانہ نگاروں کے غور کیا جا سکتا ہے جب کہ جدید افسانہ کے نام پر جو سینکڑوں چیزیں سامنے آ رہی ہیں ان میں تو اچھی تحریر کی صفات تک نہیں ملتیں، افسانہ نگاری کا کیا ذکر۔“(۳۴)

وارث علوی جدید افسانے کے خلاف ہیں اور اس کی وجہ اس میں کہانی، کردار، باطنی و خارجی حقیقت نگاری، زمان و مکان کی پابندی، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری اور تجرید اور ارد گرد کے ماحول کی عکاسی کا فقدان پایا جاتا ہے۔ وہ اسے شاعری اور انشایئے یا تمثیل نگاری کا نام دیتے ہیں۔ ان کے مطابق جدید اردو افسانے کی ناکامی کا بڑا سبب اس کے شاعرانہ بننے کی کوشش ہے اور افسانے کی ہیئت، موضوع اور طرزِ تحریر کا وہ انداز جو ابلاغی مسائل پیدا کیے ہوئے ہے۔ اسے افسانویت سے خارج کر دیتا ہے، بھی جدید افسانے پر تنقید کی وجوہات میں شامل ہیں۔

حوالہ جات

۱۔لوئیس معلوف (مرتب)،المنجد، مولانا عبد الحفیظ بلیلاوی (مترجم)، مکتبہ قدوسیہ اُردو بازار، لاہور،۲۰۰۹ء، ص۔۱۱۰

۲۔Gingell,John:winch Christopher, philosophy of education: The key concepts, Routledge, New York,2008,p-38

۳۔ قاضی عابد،ڈاکٹر، بیسویں صدی میں منتخب تنقیدی اصطلاحات (مضمون)، مشمولہ، معیار، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، شمارہ۷، جنوری تاجون ۲۰۱۲ء، ص۔۴۴۶

۴۔غلام ثقلین نقوی، تجریدی افسانہ (مضمون)، مشمولہ، اوراق، افسانہ وانشائیہ نمبر، مارچ تا اپریل ۱۹۷۲ء، لاہور، ص۔۲۶

۵۔عبد الاحد شاد، تجرید نگاری کی اہمیت (مضمون)، مشمولہ، فنون، اپریل ۱۹۶۸ء، لاہور، ص۔۲۰

۶۔دیویندر اسّر، ادب اور نفسیات، مکتبہ شاہراہ دہلی، اشاعتِ اوّل، ۱۹۶۳، ص۔۱۵

۷۔اشرف کمال، ڈاکٹر، تنقیدی تھیوری اور اصطلاحات، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۶ء، ص۔۳۵

۸۔سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، اظہار سنز، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص۔۷۸

۹۔انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو، کراچی، پاکستان، ۱۹۸۵ء، ص۔۱۲۹

۱۰-https://www.collinsdictionary.com/amp/English/technique,17-09-2020, 11:25 am

۱۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع پنجم، ۲۰۰۲ء، ص۔۲۰۴۷

۱۲۔فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص۔۱۶

۱۳-https://literarydevices.net/stream-of-consiousness/,20-08-2020, 12:47 pm

۱۴۔ سلیم اختر،ڈاکٹر،افسانہ اور افسانہ نگار،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۹۱ء،ص۔۱۷

۱۵۔اشرف کمال،تنقیدی تھیوری اور اصطلاحات،ص۔۱۵۹

۱۶۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر،معاصر ادب،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۱۹۹۱ء،ص ۱۰۲۔۱۰۳

۱۷۔https://www.google.com/amp/s/geniusrevive.com/en/free-association-creative-technique/amp/, 28-08-2020, 9:53 am

۱۸۔https:// www.goodtherapy.org/blog/psychpedia/free-association-in-therapy/,28-08-2020, 10:14 am

۱۹۔ممتاز شیریں،ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع (مضمون)،مشمولہ،اردو افسانہ روایت اور مسائل،مرتبہ: گوپی چند نارنگ،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۱۸ء،ص،۴۲۔۴۳

۲۰۔ سلیم اختر،ڈاکٹر،افسانہ حقیقت سے علامت تک،اظہار سنز،لاہور،۲۰۱۰ء،ص۔۷۷

۲۱۔ایضاً،ص ۴۵۔۴۶

۲۲۔ایضاً،ص۔۷۹

۲۳۔سلیم آغا قزلباش،ڈاکٹر،جدید اردو افسانے کے رجحانات،انجمن ترقیٔ اردو، کراچی، پاکستان،اشاعت دوم،۲۰۱۶ء،ص۔۳۷۰

۲۴۔ایضاً،ص۔۳۷۶

۲۵۔ایضاً،ص۔۲۱۳

۲۶۔ ایضاً، ص۔ ۳۸۳

۲۷۔ شہزاد منظر، پاکستان میں اردو ادب کی صورتِ حال، ترتیب و تہذیب: ڈاکٹر اسد فیض، پورب اکادمی، فروری ۲۰۱۴ء، ص۔ ۴۶

۲۸۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، منظر پبلیکیشنز، کراچی، مئی ۱۹۸۲ء، ص۔ ۳۱

۲۹۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اُردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، نومبر ۱۹۸۶ء، ص۔ ۴۸

۳۰۔ ایضاً، ص۔ ۴۸

۳۱۔ وارث علوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل، نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دہلی، دسمبر ۱۹۹۰ء، ص۔ ۱۳

۳۲۔ ایضاً، ص۔ ۱۴

۳۳۔ ایضاً، ص۔ ۲۹

۳۴۔ ایضاً، ص۔ ۴۷

باب دوم: ماورائے حقیقت: بنیادی مباحث

الف۔ماورائے حقیقت: بنیادی مباحث

ا۔ماورائے حقیقت کیا ہے؟

'ماورائے حقیقت' بھی جدید فن اور ادب کی ایک معروف تحریک تھی۔اس کی بنیاد بیسویں صدی کے دوسرے عشرے میں یورپ میں فرانس سے پڑی۔اسے انگریزی میں سر رئیلزم(Surrealism) کہا جاتا ہے۔بنیادی طور پر یہ لفظ،sur،real،اور ismکے لفظوں کا مجموعہ ہے۔sur لاطینی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی superیاbeyondکے ہیں،اورrealکے معنی'حقیقت'کے ہیں۔ismکالفظ کسی نظریے کے لیے کسی تحریک کے نام کا جزو ہوتا ہے جو اسے تحریک کے طور پر ظاہر کرتا ہے۔اس طرح سر رئیلزم کے لفظی معنی'ماورائے حقیقت' یعنی''beyond the realism''کے ہیں۔اصطلاحاً یہ وضع ہوتا ہے کہ ایسا ادب یا فن جو حقیقت سے ماورا یا حقیقت سے دور ہو اسے 'ماورائے حقیقت' یا 'سر رئیلزم' کہا جائے گا۔

اس تحریک میں سب سے اہمیت انسان کے تحت الشعور اور لاشعور کو حاصل ہے۔انسان اپنی معروضی دنیا میں بے شمار نظارے اور عکس دیکھتا ہے۔انسانی دماغ ان عکسوں کو کس طرح محفوظ کرتا ہے؟پوشیدہ باتوں کو دوبارہ خوابوں کے ذریعے کس مختلف انداز میں پیش کرتا ہے۔ماورائے حقیقت ایسا ہی گنجلک اور انسانی نفسیات سے متعلقہ رجحان تھا جس کی تفہیم خاصی مشکل تھی اور خوابوں سے اس کا گہرا تعلق تھا۔آغاز میں یہ مصوری کا غالب رجحان رہا۔آکسفورڈ ڈکشنری کے مطابق

> ''The 20th century movement in art and literature that tries to express what is in the subconscious mind by showing objects and events as seen in dreams etc.(1)''

یعنی بیسویں صدی کی ادبی اور فنی تحریک، جس میں ایسے اظہار کی کوشش کی گئی، جس میں مختلف اشیاء اور واقعات خوابوں میں نظر آتے ہیں۔ان کے توسط سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ انسان کے تحت الشعور میں کیا ہے۔یہ فن اور ادب کی ایسی جدید تحریک تھی جو انسان کے لاشعور مین موجود کیفیتوں اور چیزوں کی نمائندگی غیر عقلی، غیر منطقی اور خیالی طریقے سے کرتی ہے۔

ماورائے حقیقت کی اصطلاح یورپ میں سب سے پہلے (Guillaume Apollinaire) گئلیم اپولینئر (۱۹۱۸ء-۱۸۸۰ء) نے ۱۹۱۷ء میں متعارف کروائی۔وہ مشہور فرانسیسی شاعر،افسانہ و ڈراما نگار،ناول نگار اور ادبی نقاد تھا۔اس کے بعد ماورائے حقیقت کا باقاعدہ آغاز فرانس کے ایک مشہور شاعر اور ادیب آندرے بریتون (Andre Breton) نے کیا اور ۱۹۲۴ء میں سرریئلزم کا منشور (Le Manifeste du surrealism)، لکھا اور شائع کروایا۔ آندرے بریتون نے نفسیات اور ادویات کی پڑھائی کی تھی اور پہلی جنگِ عظیم کے دوران وہ نیورولوجیکل وارڈ میں اپنے فرائض سر انجام دے رہا تھا۔وہاں اس نے جنگ کے خلاف فوجیوں کے نظریات اور ٹراما کو سمجھنے کی کوشش کی۔ماورائے حقیقت کے آغاز کے بارے میں کرسٹو بگس بائی لکھتے ہیں کہ

> ’’ Guillame Apollinaire coined the term surrealism in 1917 and Andre Breton, as the principal the oretician and chief propagator of the movement. Immortalized it in his first surrealist manifesto published in 1924.’’ (۲)

یعنی سرریئلزم کی اصطلاح ۱۹۱۷ء میں گیلیئیم اپولینئر نے دی جبکہ اس کے اصول و ضوابط طے کر کے اس تحریک کو آگے بڑھانے والا آندرے بریتون تھا۔ جس نے سرریئلزم کا پہلا منشور ۱۹۲۴ء میں شائع کروایا اور اس اصطلاح کی مزید وضاحت بھی کی۔ دوسری بار آندرے بریتون کی سربراہی میں مختلف سرریئلسٹ ادیبوں نے مل کر ۱۹۲۹ء میں دوبارہ ماورائے حقیقت کا منشور لکھا۔

ماورائے حقیقت کا آغاز پہلی جنگِ عظیم کے بعد تقریباً ۱۹۲۰ء میں ہو گیا تھا۔یہ تحریک دادا ازم کی ہی ایک شاخ تھی۔دادا ازم فن کی ایسی تحریک تھی جو زیورچ، سوئٹزرلینڈ سے شروع ہوئی۔پہلی جنگِ عظیم کے دوران ۱۹۱۶ء سے ۱۹۲۲ء تک یہ تحریک اپنے عروج پر تھی۔یہ فن کی تحریک جنگ کے خلاف سیاست پر مشتمل

تھی۔ یہ بورژوا طبقے کے خلاف بھی تھی اور اپنی فطرت میں انتشار پسند تھی۔ دادا ازم کی سرگرمیوں میں عوامی مجمے، جلسے، فن اور ادبی جرنلز کی اشاعت شامل تھی۔ جس مین فن، سیاست اور ثقافت کو موضوعِ گفتگو بنایا جاتا تھا۔ پہلی جنگِ عظیم کی خطرناک اور خوفناک صورتِ حال نے انسان کی زندگی کی تلخ حقیقتوں، اجنبیت اور مایوسیوں کو کسی حد تک ڈھانپ دیا تھا۔ جس کا منطقی انجام یہ نکلا کہ انسان اندر ہی اندر اکیلے پن کا شکار ہو گیا۔ اس کے بعد اس دور کے مکینیکل نظام نے انسان کی ذات کے دائرے کو اور بھی تنگ کر دیا۔ ایسی کیفیت کے دوران انسان بغاوت کی طرف مائل ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ دادا ازم پہلی جنگِ عظیم کے ردِّ عمل کے طور پر سامنے آئی تھی۔ اس کے ماننے والے جنگ کو حماقت سمجھتے تھے۔ قوموں پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اس میں بھی تجریدی اظہار اپنایا گیا۔ ان تحریکوں نے مصوّری، تھیٹر اور ڈراما کو بھی متاثر کیا۔ ادب، موسیقی، فلسفے، مصوّری غرض دنیا کی ہر شے سے بغاوت کو جنم دیا۔ یہ تحریک ہر قسم کی سماجی، اخلاقی، مذہبی اصولوں اور قدروں سے ماورا تھی۔ ایسی بغاوت کا عکس وجودیت اور ماورائے حقیقت میں بھی ملتا ہے۔ جس کا اہم مقصد ادب اور فن میں عقلیت کے بجائے ایک عجیب، بے ڈھنگی اور مزاح سے بھرپور اظہار کو جنم دینا اور لاشعوری تجرید کو پیش کرنا تھا۔ اس کی بہترین مثال مشہور زمانہ مونا لیزا کی تصویر میں مونچھیں بنانا تھا۔ اس کے علاوہ اور بھی سینکڑوں اس طرح کے فن پارے پیش کیے گئے۔ انسان کا چہرہ جھینگا نما اور بدن کو درخت جیسا بنانا وغیرہ۔ دادا ازم تحریک کچھ وقت کے بعد غیر سنجیدہ، بے ترتیب خیالوں، ہسٹریائی اور منفی رجحانات کا شکار ہو گئی اور اس کا اثر زائل ہو گیا۔ اس کے بعد یہ تحریک سرریئلزم میں ضم ہو گئی۔

> "دادا ازم نیچر لزم کے خلاف ردّ عمل کے طور پر اُبھری۔ ان کے ماننے والوں نے ان تمام قوانین کے خلاف لکھنا شروع کیا۔ جو اس وقت تک ادب میں رائج تھے۔ اور ہر موضوع، ہر فارم۔۔۔ ہر رجحان کے خلاف لکھنا ہی دادا ازم کی تحریک کا مقصد بن گیا۔۔۔ سرریئلزم کا نقطہء نظر یہ تھا کہ جو جی چاہے لکھو۔۔۔ یہاں ہر چیز کے خلاف لکھنے کی وہ قید نہیں تھی جو دادا ازم تحریک کا طرہ امتیاز تھی۔"(۳)

ماورائے حقیقت تحریک فنونِ لطیفہ سے منسلک تھی۔اس نے آرٹسٹ، مفکرین اور محققین کو ایک جگہ اکٹھا کیا۔اس تحریک کا مرکز پیرس تھا۔اس کی بنیاد گزاری میں بہت سے دادا ازم کے اراکین بھی شامل تھے۔ان سب کا خیال تھا کہ لاشعور کے اظہار کو ممکن بنایا جائے۔انھوں نے جو انداز اختیار کیا وہ یہ تھا کہ تحت الشعور میں ڈوب کر فن تخلیق کیا جائے، ایسا تخیل جو دکھائی دے اور اس میں شعور اور منطق کا کوئی عمل دخل نہ ہو۔اس تحریک کا مصّوری میں آغاز ہوا اور اطالوی مصّوروں نے اسے سب سے پہلے اپنایا جو غیر مادی خیالات کے حامی تھے۔بریتون نے ماورائے حقیقت کے منشور میں ماورائے حقیقت کو 'خالص نفسیاتی خود کاریت' (Pure psychic automatism)، کے طور پر واضح کیا۔بریتون مختلف ادیبوں رمبوڈ، والٹئیر، گیلیم اپولینئر اور اس کے ساتھ ساتھ دادا ازم کے ادیبوں لوئس آرگن، فلپ سوپالٹ اور ٹریسٹان تازرا سے متاثر تھے۔بریتون کے مطابق عقلی سوچ تخلیق کی قوت کو دبا دیتی ہے اور تخیل کے ساتھ ساتھ آرٹسٹ کے اظہار و بھی اُبھرنے نہیں دیتی۔اس نے فرائیڈ کے تحت الشعور کے مطالعے کو بھی سراہا۔ماورائے حقیقت تجریدی مصّوری سے بہت مشابہہ تھی۔ آندرے بریتون نے سر رئیلزم یعنی ماورائے حقیقت کے منشور میں لکھا ہے کہ

> ''Pure psychic automatism by which it is intended to express, either verbally or in writing, the true function of thought. Thought dictated in the absence of all control exerted by reason, and outside all aesthetic or moral preoccupations. (۴)
> ''

اس کا مطلب یہ ہے کہ تحریری یا زبانی لفظوں یا کسی بھی طرح کے عمل اور اس کے معنی کا تعلق بنیادی طور پر خالص نفسیاتی خود کاریت کے رجحان اور سوچوں کے عمل دخل سے ہے۔ایسی سوچیں نہ صرف اپنے عمل دخل میں منطق یا عقل کے بغیر ہیں بلکہ جمالیات اور اخلاقیات سے بھی ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔یعنی سر رئیلزم کا فلسفہ ایک ایسی حقیقت پر مبنی تھا کہ جس کے تحت بہت سارے خیالات کو پہلے نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔اس تحریک میں خواب کی اہمیت کا غیر جانبدارانہ اظہار سوچ سے متعلق تھا۔

پہلی جنگِ عظیم کے آخر میں ٹریستان تازرا جو کہ دادا ازم کا رہنما تھا، وہ معاشرے پر مختلف طریقوں سے تنقید کرنا چاہتا تھا۔ اس کا ماننا تھا کہ معاشرہ جو جنگ کی تباہ کاریاں تخلیق کرتا ہے، وہ فنونِ لطیفہ کے قابل نہیں ہے۔ اس لیے اس نے 'اینٹی آرٹ' تخلیق کرنے کا فیصلہ کیا جو خوب صورتی کی بجائے بد صورتی سے بھرپور ہو۔ تازرا نئی صنعتی اور کمرشل دنیا کے بورژوا طبقے اور ان کی دنیا کو شرمسار کرنا چاہتا تھا۔ لیکن اس کے متاثرین کو اس سے کوئی فرق نہ پڑا۔ انھوں نے تازرا کے فن کو پرانے فن کا ردِّ عمل سمجھا۔ اس کے نتائج اصل سے مخالف تھے لیکن اس کا 'اینٹی آرٹ' بھی ایک 'آرٹ' بن گیا۔ اس کے بعد فنکاروں کے ایک گروہ نے تازرا کے نظریات کی پیروی نہیں کی۔ کچھ فنکاروں نے اظہار کی تجریدی روایت اور کچھ نے علامتی روایت سے خود کو منسلک کر لیا۔ اظہار کی ان دو شکلوں نے دو الگ الگ رجحانات تشکیل دیے۔

۱۔ خود کاریت (Automatism)

۲۔ حقیقت پسندی (Veristic)

خود کاریت کی تشریح فنکاروں نے ایسے کی کہ اسے حرکتِ غیر ارادی سمجھا گیا اور یہ بھی کہ یہ شعور کا دباؤ ہے جو تحت الشعور کے حق میں ہوتا ہے۔ وہ جذبات پر زیادہ دھیان دیتے تھے اور تجزیاتی کم تھے۔ انھوں نے آٹو میٹزم کو ایسے خود کار طریقے کے طور پر سمجھا جس میں تحت الشعور کا تصوّر یا امیجز شعور میں پہنچتے ہیں۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ ان تصورات یا امیجز پر معنی کا بوجھ نہیں ڈالنا چاہیے۔ انھوں نے فن کے علمی تناؤ کو احساسات کے آزادانہ اظہار کی تعبیر کے طور پر دیکھا۔ وہ اس کے بھی قائل تھے کہ تجریدیت ہی وہ ایک صورت ہے جو زندگی مین تحت الشعور کے تصورات لا سکتی ہے۔

حقیقت پسندی کو ماورائے حقیقت پسندی کے تناظر میں وضع کیا گیا۔ یہ ماورائے حقیقت فنِ مصّوری کا ایسا طریقہء کار تھا جس میں خوابوں کی دنیا کو مکمل تفصیل کے ساتھ حقیقت بنا کر پیش کیا جاتا تھا۔ سب سے مشہور حقیقت پسندانہ سر رئیلزم کا فنکار 'سیلو اڈور دالی' تھا۔ جس نے مناظر کو مصوّر کیا، جیسے گھڑی کا پگھلنا وغیرہ۔

یہ فنکار خود کاریت کی تشریح کرتے ہوئے تحت الشعور کے تصورات کو ذہنی سطح پر ابھرنے کی اجازت دیتے ہیں جس پر ان میں ردّوبدل کیے بغیر ان کے معنی کو سمجھنے اور تجزیہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ وہ مکمل اور غیر جانبدارانہ طور پر ان تصورات کو تجریدی اور رومانی حقیقتوں اور مادی دنیا کے اصل نظریے کے درمیان تعلق کی نمائندگی کے طور پر چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک یہ چیز داخلی حقیقت کے استعارے کی حیثیت سے کھڑی ہے۔ استعارے کے ذریعے ٹھوس دنیا کی چیزوں کو دیکھ کر نہیں بلکہ ان میں جھانک کر سمجھا جا سکتا

ہے۔اس انداز کو اکثر حیرت انگیز طور پر حقیقت پسندانہ ماورائے حقیقت مصوّری کے ذریعے نشان زد کیا جاتا ہے۔ جس سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دیکھنے والے کو ایک خیالی دنیا میں کھینچ لیا گیا ہو اور حقیقت سے اس کا کوئی واسطہ نہیں ہے۔ناصر عباس نیّر ماورائے حقیقت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

> ''سر رئیلزم اور شعور کی رو کا موقف اس سے ملتا جلتا ہے کہ کسی فرد یا کردار کے ذہنی مندرجات، اس کی یادداشت، حسی ادراک، احساسات، خیالات کو، جس طور پر وہ کسی منطقی ربط کے بغیر، زمانی و مکانی تناظر سے کٹے ہوئے، آگے پیچھے ذہن میں وارد ہوتے ہیں، اسی طور انھیں پیش کر دیا جائے۔''(۵)

سر رئیلسٹ انسانی تجربات میں جدت لانا چاہتے تھے۔انسان کے ذاتی، ثقافتی، معاشرتی اور سیاسی انداز کی سوچ میں بدلاؤ لانا ان کا مقصد تھا اور یہ بدلاؤ جدید اندازِ فکر کا تھا۔وہ انسان کو غلط عقلیت سے نجات دلانا چاہتے تھے۔ آزاد کرنا چاہتے تھے اور انسان کو معاشرتی پابندیوں اور روایات سے چھٹکارہ دلانا ان کا عزم تھا۔بہت سے معاملات میں سر رئیلزم نے اشتراکیت اور انارکزم کے ساتھ اتحاد بھی کیا۔دادا ازم سے سر رئیلزم تک اہم بانی شخصیات میں مارسل ڈوچمپ، ہنس آرپ، فرانسس پکابیا، میکس آرنسٹ، مان رے اور آندرے بریتون شامل تھے۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے پیرو مکاروں کے خیالات تقریباً ایک جیسے ہی تھے اور امریکی ریاست نے کھلے دل سے تجریدیت اور ماورائے حقیقت کو قبول کیا۔ماورائے حقیقت فلسفے کے مخالف نہیں تھی بلکہ منطق کی بجائے اشیاء کو اصل کے تحت دیکھنے کی متقاضی تحریک تھی۔

۲۔ماورائے حقیقت کا نفسیاتی اور ادبی پس منظر:

تجریدیت کی طرح ماورائے حقیقت پر بھی انسانی نفسیات کے تحت فرائیڈ کے گہرے اثرات تھے۔کچھ مفکرین تو اس تحریک کو فرائیڈ کے نظریات کی پیروی بھی سمجھتے تھے۔بنیادی طور پر آندرے بریتون فرائیڈ کے 'تحلیل نفسی' (Psychoanalysis) والے طریقے سے بہت متاثر تھا۔ماورائے حقیقت میں بھی فرائیڈ کا لاشعور والا نظریہ رہنمائی کرتا نظر آتا ہے۔بریتون ادبی حقیقتوں، عقلیت اور معقولیت کے بجائے انسان کے لاشعور میں موجود بے پناہ تخلیقی اور تخیلاتی قوتوں پر یقین رکھتا تھا۔

اس تحریک کے مطابق تصورات ایسے ہی دھندلے اور ابہام زدہ تھے جیسے خواب ہوتے ہیں۔اس پر علامتیت، جار جیو دی چرچو کی غیر مادی مصوّری اور دادا ازم کے اثرات تھے۔ان میں زیادہ تر مصوّری اور تحریریں تجریدی انداز میں تھیں۔ڈاکٹر اشرف کمال کے مطابق

"سرریئلزم کے مطابق انسان اور اس کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں شعور کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی اپنا کام کر رہا ہوتا ہے۔بہت سی باتیں شعور کے بجائے لاشعور کے پنگھوڑے مین پرورش پاتی ہیں۔اس میں آزادانہ طور پر نفسیاتی معاملات کا اظہار کیا جاتا ہے۔"(۶)

ماورائے حقیقت کے پس پردہ جو نفسیات تھی وہ 'تحلیلِ نفسی' کے اثرات لیے ہوئے تھی۔ تحلیلِ نفسی کو 'بات کر کے علاج کرنا' یا Talk therapy بھی کہا جاتا ہے۔فرائیڈ کو تحلیلِ نفسی کا بانی کہا جاتا ہے۔فرائیڈ نے یہ طریقہء کارِ علاج ان مریضوں کے لیے متعارف کروایا تھا جو اپنے وقت میں موجود نفسیاتی اور طبّی علاج سے مطمئن نہ تھے۔فرائیڈ کا یہ ماننا تھا کہ بہت سی قسم کے مسائل سوچنے سے پیدا ہوتے ہیں۔احساسات اور رویے ذہن کے لاشعور کی گہرائی میں دفن ہوتے ہیں۔اسی لیے حال،ماضی سے متشکل ہوتا ہے۔کسی بھی فرد کا موجودہ عمل اس کے ابتدائی بچپن کے تجربات سے جنم لیتا ہے۔ تحلیلِ نفسی کے ذریعے معالج مریض کے لاشعور میں جھانکتا ہے اور اس کے دبے ہوئے جذبات اور بھولے ہوئے تجربات اسے یاد دلانے کی کوشش کرتا ہے۔اس طرح مریض کے تحت لاشعور کو بھی بہتر طور پر سمجھنے کے بعد اس کے اندرونی خلفشار کو سمجھنا قدرے آسان ہو جاتا ہے۔ تحلیلِ نفسی متنوع قسم کی حالتوں اور جذباتی مسائل،مثلاً، ڈپریشن،خوف،حساسیت،خودداری کے مسائل،کھانے کے مسائل،جنسی مشکلات،جارحانہ رویے،ٹراماز اور تعلقات کے مسائل وغیرہ کو بچوں،بڑوں اور بڑھوں سب کے علاج کے لیے استعمال ہوتا ہے۔یہی وہ تمام کیفیات اور احساسات ہیں جو ماورائے حقیقت کے تحت پیش کیے جاتے ہیں اور ان کو پرکھنے سے اصل حقیقت تک پہنچنا ممکن ہوتا ہے۔

اس کا مقصد تحلیلِ نفسی کے تحت مریضوں کے چھپے ہوئے جذبات،رویے،سوچوں اور خواہشات کی نشاندہی کرنا ہے۔جو ان کی زندگی میں ان کے وجود کے لیے دن بہ دن مسائل پیدا کرتے ہیں۔یہ صرف ایک طریقہء علاج ہی نہیں بلکہ شخصیت کے حوالے سے ایک نظریہ ہے۔یہ انسانی لاشعور پر زیادہ توجہ دیتا ہے جو کہ انسانی نفسیات کی اصل ہے۔اس کی بنیادی اور بڑی وجہ یہی ہے کہ انسانی رویہ لاشعور سے پھوٹتا ہے۔ماورائے حقیقت کا مطمعِ نظر بھی یہی ہے کہانسانی خوابوں،یادوں،جذبات اور کیفیات کو ان کی اصل کے تحت پیش کیا جائے۔جس طرح تحلیلِ نفسی کا معالج انسانی لاشعور،جس میں بہت سے ابہام اور دھندلاہٹ ہوتی ہے اور خوابوں کی صورت ان تمام کیفیات کا تجزیہ کرتا ہے۔اسی طرح ماورائے حقیقت کے تحت انسان تحت الشعور

میں ڈوب کر ایسا فن تخلیق کرے جس پر غور و فکر کرنے کے بعد دیکھنے والے یا پڑھنے والے اپنی نفسیات کے تحت اس فن پارے کی اصل تک پہنچ سکے۔ دیویندر اسّر کے مطابق ''ہماری کجرویاں اس لاشعور کی پروردہ ہیں اور اپنے واہموں کو ہم شعوری یادآوری سے از سرِ نو تشکیل دے سکتے ہیں۔ اس طریقہ ٔ کار کو فرائیڈ نے تحلیلِ نفسی (سائیکو انالسس) کا نام دیا ہے۔''(۷)

اس ساری نفسیات کے تحت ادب تخلیق کرنے کو مقصد بنایا گیا۔ آندرے بریتون کا خیال تھا کہ انسانی دماغ کو منطق اور دلیلوں سے آزاد ہونا چاہیے۔ اس فطرت کی بے پناہ قوتوں کے خلاف فن کی بغاوت اور غیر عقلی قوتوں کی مکمل آزادی کا اعلان کیا۔ یورپ میں ماورائی تحریک کا اہم مرکز پیرس رہا جس کے فوراً بعد اس تحریک نے پوری دنیا کے ادب، موسیقی، مصّوری، فلسفہ، سماجی نظریات اور سیاست کو مختلف طریقوں سے متاثر کیا۔ اس تحریک نے انگلستان، ڈنمارک، فرانس، بیلجیم، آسٹریا، جاپان، جرمنی، اٹلی، رومانیہ، پرتگال، کینیڈا، روس، اسپین، میکسیکو، سوئٹزرلینڈ، کیوبا اور امریکا کے ادب، فن اور فلسفے پر کبھی نہ ختم ہونے والے اثرات چھوڑے۔ اس تحریک کا سب سے زیادہ اثر فرانس کے ادیبوں اور مفکرین پر ہوا، جن میں فلپ سوپالت، لوئی ایراگون، بینجمن پرت، پائول ایلائرڈ، رینے کریول وغیرہ شامل تھے۔

آندرے بریتون اور فلپ سوپالت نے ۱۹۱۹ء میں ایک مشترک تصنیف لکھی جس کا عنوان 'Les champs magnetiques' یعنی 'The magnetic field' تھا۔ یہ شاعری پر مشتمل کتاب تھی جو کہ ۱۹۲۰ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کی شاعری میں کوئی منطقی ترتیب نہ تھی اور یہ خوابناکی اور ابہام پر مشتمل تھی۔ ماورائے حقیقت کی تحریک کے لیے یہ ایک اہم آغاز تھا اور اس نے تحریک کی نشوونما اور ارتقاء میں اہم کردار ادا کیا، بطورِ خاص لاشعور اور تحت الشعور کے نظریات اور انسانی داخلی انتشار کی عکاسی شامل ہے۔ آندرے بریتون نے سرریئلزم کے منشور میں ادبی حوالوں پر بھی گفتگو کی۔ سب سے پہلے تو بریتون نے یہ واضح کیا کہ خودکار تخلیق (Automatic writing) کے کیا طریقہ ٔ کار ہوسکتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس منشور میں ماورائی ادب کی اہم خاصیتوں پر بحث بھی کی گئی۔ جس کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ دو مختلف حقیقتوں کو مضبوط تخیل کے ذریعے اس انداز میں ملایا جائے کہ جس سے مکمل طور پر ایک نئی اور انوکھی شے جنم لے سکے۔ مثلاً، اگر انسان کی گردن کو مچھلی کے دھڑ سے ملایا جائے تو ایک نئی اور انوکھی شے بن جاتی ہے۔ بریتون کے مطابق ادب اور فن میں ایسی تخلیق جو کہ شعور اور لاشعور کی درمیانی خماری کیفیت ہوگی اور اس تخلیق میں حیرت سے کوئی بھی نتیجہ اخذ نہ کرسکنا اور زندگی کی مختلف حقیقتوں کی واضح تصویر بجائے دھندلانے کے، منجھے

ہوئے اور اشاریت سے بھرپور عکس جیسے عنصر سے نمایاں طور پر جھلکتی محسوس ہو۔ماورائی حقیقت کے تحت بنائی گئی مختلف تصویریں اس بات کا واضح ثبوت ہیں۔

> "The image is a pure creation of the mind. It can be born from a comparison but from a juxtaposition of two more or distant realities, the more the relationship between the two juxtaposed realities is distant and true, the stronger the image will be....(۸)"

یعنی عکس دماغ کی خالص تخلیق ہے، جو شے کے باطن میں نہیں، مگر دوسرے مختلف فاصلوں پر موجود حقیقتوں کی نزدیکی اور قربت سے جنم لیتا ہے۔ جتنا دو مختلف حقیقتوں کا فاصلہ ہو گا اتنا ہی جاندار عکس بنے گا۔

اس کے علاوہ آندرے بریتون نے ادب اور شاعری سے اپنے دور کے ہم عصر شاعروں اور اپنے دور کی مختلف ادبی شخصیات کے ادبی کام کا جائزہ، سرریئلزم کی فکر کے حوالے سے منتخب مثالوں کے ساتھ پیش کیا۔اس کے ہم عصر ادیبوں اور شاعروں میں لوئی ایراگون،فلپ سوپالت،رابرٹ ڈلینوس،چارلس بودلئیر، آرتھر ریمبود، ریمنڈرسل، دانتے، اینتونیو آرٹند، سموئیل بیکٹ، جان جینٹ وغیرہ شامل ہیں۔

ماورائے حقیقت کی تحریک کا اثر اردو ادب پر بھی ہوا۔ڈاکٹر قمر رئیس کے مطابق اس کی ابتدائی خدوخال اردوادب میں 'انگارے' ۱۹۳۲ء کے افسانوں میں ملتے ہیں۔ماورائے حقیقت کے تحت ادب میں فکر، تصورات اور اظہار کی سچائی کو اہمیت دی جاتی ہے، سرریئلزم یاماورائے حقیقت عقلیت پسندی کا ردّ عمل تھی اور اس میں خواب وخیال کی دنیا کو حقیقت بنا کر پیش کیا جاتا ہے اور حقیقی دنیا سے جوڑ دیتے ہیں۔اس کے پیروکار حقیقت سے ہٹ کر لکھتے ہیں۔اس میں عقل و شعور پر کنٹرول نہیں ہوتا، بلکہ لاشعور کے تحت اخلاقی اور جمالیاتی حوالوں سے بے پرواہ ہو کر خواب، وہم اور مختلف کیفیات کو بیان کیا جاتا ہے۔ اردو ادب میں 'ماورائے حقیقت' کے اثرات افسانے پر زیادہ نظر آئے لیکن اس کے تحت بہت زیادہ ادب تخلیق نہیں کیا گیا۔ جس طرح رومانوی یا ترقی پسند تحریک کے زیرِاثر تھا۔ قراۃالعین حیدر کے افسانے 'آہ اے دوست'، کرشن چندر کے 'مثبت اور منفی'، عزیز احمد کے 'جھوٹا خواب'، احمد علی کے 'موت سے پہلے' اور 'قید و خار' مین بھی ماورائے حقیقت کے عناصر ملتے ہیں۔ ان کے علاوہ جدید افسانہ نگاروں میں انور سجاد، رشید امجد، منشایاداور فہیم اعظمی وغیرہ کے ہاں ماورائے حقیقت کے تحت افسانہ نگاری کا رجحان نظر آتا ہے۔ماورائے حقیقت کی تحریک اب پہلے کی طرح

فعال تو نہیں ہے اور نہ اس رجحان کے تحت اب ادب تخلیق ہو رہا ہے۔ لیکن اس کے اثرات اب بھی کسی نہ کسی صورت میں ادب پر کہیں نہ کہیں نظر آ ہی جاتے ہیں۔

۳۔ماورائے حقیقت کی تکنیک:

ماورائے حقیقت کی تکنیکوں میں خود کلامی، ابہام اور خوابناکی شامل ہیں۔ یہ وہ عناصر ہیں جو سرریئلزم کے رجحان کی بُنت میں معاون و مددگار ہیں۔ بنیادی طور پر یہی وہ تین اوزار ہیں جو سرریئلسٹ افسانے کو سرریئلزم کے منشور سے ہم آہنگ کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ ہر رجحان مختلف طریقوں سے نمو پاتا ہے اور ان طریقوں میں تکنیک کا بڑا گہرا عمل دخل ہے، جو مصنف کے نقطہء نظر کو تقویت اور افسانے کے تاثر کو اس کے رجحان کا نمائندہ بناتا ہے۔ فردوس انور قاضی کے مطابق ”اس لحاظ سے اس تحریک کا طریقہء کار تحلیلِ نفسی یا شعور کی رَو سے مل جاتا ہے۔ یہ تحریک سائے اور خواب کی زبان میں گفتگو کرتی ہے۔ دھندلکا، نیم بیداری، نیم غنودگی، سرگوشیاں اور ہیولے اس تحریک کی نمایاں خصوصیت تھی۔“[۹] ماورائے حقیقت کا رجحان بھی چونکہ مصّوری سے ادب میں آیا۔ اس لیے اس کی تکنیکیں مصّوری میں مماثل بھی ہیں اور مختلف بھی ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر، خود کلامی، ابہام اور خوابناکی مصّوری کی مشترکہ تکنیکیں ہیں۔

خود کلامی (Soliloquy):

خود کلامی کا مطلب یہ ہے کہ خود سے مخاطب ہونا یا خود سے کلام کرنا۔ اس میں زیادہ تر صیغہ واحد متکلم استعمال ہوتا ہے۔ ماورائے حقیقت چونکہ جدید افسانے کے رجحانات میں سے ہے اور اس میں عموماً کردار نہیں ہوتے یا الف، ب، میم، وہ، میں کے تحت ملتے ہیں۔ اس طریقہء کار میں صیغہ واحد متکلم کی بہت سی اشکال ہو سکتی ہیں۔ کبھی تو صیغہ واحد متکلم خود سے مخاطب ہوتا ہے اور کبھی اپنے خیالات میں کسی اور سے مخاطب نظر آتا ہے، کبھی یہ معلوم ہی نہیں ہو پاتا کہ کون کس سے مخاطب ہے۔ خود کلامی دراصّل ڈرامے کی تکنیک ہے لیکن اب جدید افسانے میں بھی اس تکنیک کا استعمال ہونے لگا ہے۔ اس ساری تکنیک میں کردار یا صیغہ واحد متکلم سوچتے ہوئے نظر آتا ہے۔ علمِ نفسیات میں اس سے، خاموش بولنا یا با آوازِ بلند سوچنا، مراد ہے۔ اکثر افسانوں میں یا دیگر اصنافِ ادب میں ادیب صیغہ واحد متکلم کے طور پر نظر آتا ہے اور مخاطب یا 'وہ' ہوتا ہے یا پھر قاری۔ ڈاکٹر اشرف کمال کے مطابق اس تکنیک کا تعلق خالصتاً نفسیاتی اُلجھن کے باعث ہے۔ جب انسان اپنی داخلی کیفیات، احساسات یا جذبات کا اظہار کسی اور سے نہیں کرنا چاہتا تو وہ خود سے مخاطب ہوتا ہے۔ جدید

افسانے کا مطمعِ نظر ہی فرد ہے اور فرد کی کیفیات کا اظہار اس کا مقصد ہے۔اس لیے خود کلامی کی تکنیک فرد کی سوچ کی عکاسی کرتی ہے۔جو کہ اس فرد کی نفسیات کا کھلم کھلا اظہار بھی ہوتا ہے۔جدید افسانے کے رجحانات میں ماورائے حقیقت اور تجریدیت کو نقادوں نے صرف مصنف کی ذات کا اظہار قرار دیا۔لہٰذا، ایسے افسانوں کو اس خاص فرد کی نفسیات کے مطالعے کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے اور خود کلامی اس کا سب سے اہم اوزار ہے۔وارث علوی کے بقول ”خود کلامی کا عنصر جدید افسانے میں ضرورت سے زیادہ ہے۔افسانہ نگار مسلسل بولتا رہتا ہے۔کردار تو اس کے یہاں ہوتے ہی نہیں لیکن اگر ان کے قائم مقام الف لام میم بھی ہوئے تو افسانہ نگار انھیں بولنے نہیں دیتا۔“(۱۰)خود کلامی میں محض خیالات ہوتے ہیں جو سرریئلسٹ افسانے میں کسی کردار یا صیغہ واحد متکلم کی داخلی کشمکش یا خوابناکی کی حالت کو بیان کرتے ہیں۔اپنے خیالوں میں ہی وہ شخص کبھی خود سے کبھی کسی اور سے مخاطب اپنی ذہنی اُلجھنوں کو عیاں کرتا نظر آتا ہے۔اس خود کلامی کا تعلق خارج سے نہیں ہے لیکن خارج سے اثرات سے پیدا ہونے والے خوف، خوشی، وہم یا کسی جذبے ،احساس اور کیفیت سے منسلک ہوتا ہے۔سرریئلسٹ افسانے میں خود کلامی کا تعلق بھی شعور کی رَو سے جوڑا جاتا ہے۔جس میں بے ترتیب خیالات کردار کے ذہن میں اُبھرتے ہیں اور وہ بیک وقت مختلف جگہوں پر موجود ہوتا ہے اور لمحوں میں صدیوں کا سفر ذہنی طور پر طے کر رہا ہوتا ہے۔

خود کلامی کرتے ہوئے بھی اس کے خیالات اِدھر اُدھر بھٹکتے ہیں اور ایک نقطہ پر مرکوز نہیں رہتے اور انسانی خیالات میں لاشعور کا بہت عمل دخل ہوتا ہے۔اس لیے شعور کی رَو اور خود کلامی کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔سلیم آغا قزلباش نے اس کے لیے ‘interior monologue’ کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے اور اس کے بیان کے اور زاویے بھی بتائے ہیں ۔بقول سلیم آغا قزلباش ”خود کلامی“ interior monologue“کی تکنیک بالعموم ”شعور کی رَو“ سے وابستہ قرار پائی ہے۔تاہم داخلی بیان کے بھی دو زاویے ہیں، اول براہِ راست داخلی بیان اور دوئم بلاواسطہ داخلی بیان۔“(۱۱)کچھ نقادوں نے داخلی خود کلامی کے لیے ‘interior monologue’ اور کچھ نے interior soliloquy کی اصطلاح استعمال کی ہے۔داخلی خود کلامی کے بارے میں عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اس میں کردار کے خیالات اپنی داخلی زندگی اور نجی معاملات سے متعلقہ ہوتے ہیں اور خود کلامی میں کسی بھی چیز کے بارے میں سوچ سکتا ہے اور وہ داخل کے خیالات بھی ہو سکتے ہیں اور خارج کے بھی۔داخلی خود کلامی میں کردار داخلی کشمکش یا خود احتسابی کا شکار بھی ہوتا ہے اور خود کلامی میں وہ کسی اور شخص کی حرکات و سکنات کے بارے میں بھی سوچ سکتا ہے۔مجموعی طور پر

خود کلامی اور داخلی خود کلامی میں داخل اور خارج کے خیالات کا فرق ہے لیکن دونون صورتوں میں کردار خود سے مخاطب ہوتا ہے۔خود کلامی سر رئیلسٹ افسانے کی خاص تکنیک ہے جو ابہام اور خوابناکی کی تکنیکوں میں بھی اہمیت کی حامل ہے۔

ابہام(Ambiguity):

ابہام کے معنی واضح طور پر کسی تحریر کے سمجھ میں نہ آنے کے ہیں بالخصوص افسانے میں ابلاغی مسائل، ابہام کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔جب مصنف یا ادیب کی بات ان معنوں میں قاری تک نہ پہنچ پائے جن معنوں میں ادیب سمجھانا چاہتا ہے تو یہ ابہام کی صورتِ حال کو جنم دیتا ہے۔ان میں نقطوں، جملوں اور خیالات کی پیچیدگی کا بہت عمل دخل ہے۔کشاف تنقیدی اصطلاحات کے مطابق

> " سعی ابلاغ کی ناکامی کو ادبی اصطلاحات میں ابہام کہا جاتا ہے۔۔۔الفاظ کی غلط ترتیب، خیال یا مضمون کی پیچیدگی غیر مانوس استعاروں یا علامتوں کا استعمال، تجربے کا کچا پن، موضوع پر فنکار کی کمزور گرفت، احساس کو شعور کی روشن سطح تک پہنچنے سے پہلے اظہار میں لانے کی کوشش، بے جا اختصار اور محذوفات و مقدارات جن کی طرف قاری کا ذہن منتقل نہ ہو سکے شعر یا عبارت میں ابہام کا باعث بنتے ہیں۔"(۱۲)

اس میں تجربے کا کچا پن سے مراد نقادوں کی جدید اردو افسانے کی رجحانات بالخصوص تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے حوالے سے وہ تنقید ہے جس کو تجربے کی ناکامی کا نام دیا گیا ہے۔لفظوں، جملوں اور خیالات کو انسانی نفسیات میں شعور کی رَو کے تحت پیش کرنے کی کوشش یعنی جیسے انسان سوچ رہا ہو اس بے ربط اور غیر منظم انداز میں ان خیالات کو پیش کر دینا ابہام کی صورتِ حال کا سبب ہے۔خود کلامی کا عنصر بھی ابہام پیدا کرتا ہے۔جب قاری سمجھ نہیں پاتا کہ افسانے میں کردار کس سے مخاطب ہے اور خود سے ہم کلام ہوتے ہوئے اس کے بے ترتیب خیالات ، حقیقت اور ماورائے حقیقت میں فرق نہیں کر پاتے؛اس کے باعث ابہام پیدا ہوتا ہے۔ابہام سر رئیلسٹ افسانے کی خاصیت ہے اور اسے جان بوجھ کر بھی ایسی تکنیک میں لکھا جاتا ہے کہ قاری با آسانی اسے سمجھ نہیں سکتا۔اس کے پس منظر میں انسانی خیالات کے غیر منظم اور بے ترتیب حالت کو جوں کا توں پیش کر دینے کا اصول شامل ہے۔اس نمائندگی کے دوران الفاظ اور جملے بھی بے ترتیب اور ابہام زدہ ہوتے ہیں۔خیالات کو ذو معنویت یا خیال کی رَو کے تحت پیش کرنا یا ایک خاص طریقے سے لفظوں میں ڈھالنا کہ پڑھنے والا ذہنی کشمکش کا شکار ہو جائے کہ مصنف نے کن معنوں میں بات کی ہے اور اس کا کیا سیاق و سباق ہو سکتا

ہے اور جس کا ابلاغ با آسانی ممکن نہ ہو؛ ابہام کی تکنیک کہلاتا ہے۔"کسی فن پارے میں فنکار اور سامع و قاری کے درمیان تفہیمی و ذہنی سطح میں تفاوت سے ابہام پیدا ہوتا ہے۔"(۱۳) اسی طرح سررئیلسٹ افسانے میں خوابوں کو حقیقت کے روپ میں پیش کرنا حقیقی اور غیر حقیقی صورتِ حال میں فرق نہ کر سکنا بھی ابہام کے زمرے میں آتا ہے۔ ایسے افسانوں کو ماورائے حقیقت کے تحت اس لیے رکھا جاتا ہے کہ ابہام زدہ کیفیت سررئیلسٹ افسانے کی خاصیت ہے، جسے لفظوں اور جملوں کو بے ترتیبی کی خاص تکنیک میں پیش کرکے ابہام پیدا کیا جاتا ہے۔ شاعری میں ابہام خاصیت سمجھا جاتا ہے جبکہ افسانے میں اسے خامی سمجھا جاتا ہے۔ جدید افسانے کا عدم ابلاغ ہی ابہام کے باعث ہے اور اسی لیے اس پر تنقید کی جاتی ہے کہ تجریدی اور سررئیلسٹ افسانہ جدید افسانے کے زیرِ اثر شاعرانہ اسلوب سے قریب تر ہیں اور شاعری ہی معلوم ہوتے ہیں۔

خوابناکی (Dreamy):

خوابناکی ایک ایسی کیفیت ہے جس کا تعلق خوابوں سے ہے اور اس میں فینٹاسی کا بھی بہت عمل دخل ہے۔ خواب تو انسان سوتے میں دیکھتا ہے لیکن نیم بیداری کی حالت یا جاگتے میں خوابوں کی دنیا میں پہنچ جانا اور ایک غیر حقیقی دنیا کو حقیقت سمجھ لینا 'خوابناکی' کی کیفیت کو جنم دیتا ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جس میں انسان ذہنی سطح پر یا صرف اپنی سوچ اور خیالات مین ہی وہ سب فرض کرلیتا ہے جو وہ حقیقت میں کرنا چاہتا ہے؛ حقیقت میں جو وہ حاصل نہیں کرپاتا یا سماجی اخلاقیات یا پابندیوں کے تحت جو خواہشات اس کے اندر دبی رہ جاتی ہیں۔ لاشعوری طور پر خوابناکی کی حالت میں وہ اُس دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی زندگی اس کی خواہشات کے مطابق ہوتی ہے۔ جسمانی طور پر تو وہ حقیقی دنیا میں ہوتا ہے لیکن ذہنی طور پر وہ حقیقت سے ماورا ہوتا ہے۔ میریم ویبسٹر ڈکشنری میں 'Dreamy' کی تعریف اس طرح کی گئی ہے کہ

"1 a: full of dreams

// a dreamy night's asleep

b: pleasantly abstracted from immediate reality

2: given to dreaming or fantasy

3 a: suggestive of a dream or dreamlike state."(۱۴)

جدید اُردو افسانے میں 'خوابناکی' ابہام پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ کیوں کہ قاری حقیقی اور غیر حقیقی دنیا کا فرق نہیں کرپاتا۔ کسی افسانے میں تو کہانی کا کردار اس خواب سے جاگ جاتا ہے لیکن کچھ افسانوں

میں قاری طے ہی نہیں کر پاتا کہ جو منظر نامہ افسانے میں پیش کیا گیا ہے وہ اصل میں تھا کیا یا کردار کیا کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ بعض اوقات کردار بھی افسانے میں نہیں ہوتا۔ ایک فینٹاسی کی کیفیت کے تحت شروع سے آخر تک ابہام زدہ خوابناکی کی کیفیت سے افسانہ دوچار رہتا ہے کیونکہ فینٹاسی میں انسانی زندگی کی چیزوں کو غیر مرئی بنایا جاتا ہے اور غیر حقیقی اشیاء کو حقیقی بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال ماورائے حقیقت افسانے کی خاصیت ہے۔ اسے خوابوں کی دنیا کا نام بھی دیا جاتا ہے اور فرائیڈ کی تحلیلِ نفسی اور لاشعور کا بھی اس میں گہرا دخل ہے۔ اس تکنیک کے تحت لکھے گئے افسانے کردار یا مصنف کی تحلیلِ نفسی کا باعث بنتے ہیں اور اس کے لاشعوری احساسات اور کیفیات کو عیاں کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ایک فرد کی کیفیات، خواہشات جو وہ زمانے سے چھپائے رکھتا ہے اُس کے اظہار کا سب سے بڑا ذریعہ سر رئیلسٹ افسانہ سمجھا جاتا ہے لیکن اس کی بُنت مین خوابناکی جو کہ ابہام پیدا کرتی ہے، اس کو تفہیم مشکل بنا دیتی ہے اور فوری طور پر افسانے میں غیر منطقی صورتِ حال سے دوچار ہونا پڑتا ہے کیوں کہ ماورائے حقیقت افسانے میں تحت الشعور میں ڈوب کر فن تخلیق کیا جاتا ہے اور یہ لاشعور اور خوابوں کی دنیا سے متعلقہ صورتِ حال ہے جو با آسانی سمجھ میں نہیں آتی۔

۴۔ماورائے حقیقت کے تناظر میں بحوالہ منتخب ناقدین جدید اردو افسانے کے نظری مباحث:

اردو ادب میں افسانہ چونکہ مغربی افسانے سے متاثر رہا ہے۔ لہٰذا، پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی انتشاری کیفیت کے اثرات پوری دنیا کے ادب پر پڑے۔ جدید مغربی افسانے کے اثرات اردو افسانے میں بھی جدید فنی و فکری تبدیلیوں کا موجب بنے۔ جدید افسانے کا سب سے بڑا موضوع فرد کی شناخت رہا؛ افسانوں کے کردار مبہم اور مبہم خیالات کے عکاس نظر آئے جو کہ اصل میں حقیقی فرد کی کیفیات کے ترجمان تھے؛ انتشار زدہ ماحول نے فرد کو بھی ذہنی انتشار میں مبتلا کر دیا تھا؛ یہی صورتحال ادب پر اثر انداز ہوئی اور بالخصوص افسانے پر اس کے اثرات روز بروز بڑھتے ہی چلے گئے۔ فرد کے ساتھ ساتھ سماجی انتشار اور لایعنی کیفیات کے فرد پر اثرات کو بھی جدید افسانے کا موضوع بنایا گیا۔ جدید افسانے کو وجودیت نے تو متاثر کیا ہی تھا اس کے ساتھ ساتھ تجریدی اور سریلسٹ مصوّری اور نفسیات نے بھی اسے اپنے اثر میں لیا۔ مصوری کی جدید تکنیکوں کو

افسانے میں استعمال کیا جانے لگا۔ تجریدی اور سرریلسٹ مصّوری بھی لفظی تصویر کشی کی صورت فرائیڈ کے نظریات کا اثر لیتے ہوئے ،افسانے کی صورت میں پنہاں نظر آنے لگی۔ تجریدیت کے ساتھ ساتھ ماورائے حقیقت افسانہ بھی تخلیق کیا گیا اور جدید اردو افسانے میں تجریدیت کے ساتھ اسے بھی تنقید کا سامنا کرنا پڑا۔ جدید اردو افسانے کی ماورائے حقیقت کے تناظر میں نظری مباحث کے ضمن میں دیویندر اسّر، سلیم اختر، سلیم آغا قزلباش، نگہت ریحانہ خان اور وارث علوی کے تنقیدی و نظری مباحث درج ذیل ہیں:۔

دیویندر اسّر ادبی نفسیات کے حوالے سے ایک اہم نام ہے۔ انھوں نے اپنی کتاب 'ادب اور نفسیات' ماورائے حقیقت کے ضمن میں 'سرریلزم-خواب اور حقیقت کا سنگم' کے عنوان سے بحث کی ہے۔ماورائے حقیقت کے مشہور و معروف مصّور سیلواڈور دالی کا حوالہ دیتے ہوئے مصنف کا کہنا ہے کہ وہ تحت الشعور سے اپنی تصاویر وضع کرتا تھا اور اس نے حقیقت کو صرف فن کی طرز ہی نہیں بلکہ زندگی گزارنے کا ایک طریقہ ثابت کرنے کی کوشش بھی کی۔ تحت الشعور کی وضاحت کرتے ہوئے مصنف کا کہنا ہے کہ فنکار لاشعور سے اپنی تخلیق کے لئے مواد اخذ کرتا ہے جس پر خارج کا اثر انداز نہیں ہوتا اور تحت الشعور، شعور اور لاشعور کے ملاپ کا نام ہے۔

ماورائے حقیقت تخلیق کار کے لیے لاشعور بہت اہمیت رکھتا ہے۔ وہ حقیقت کی تلاش لاشعور کی گہرائیوں میں کرتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ خارجی اثرات کے اس حقیقت کو مسخ کرنے سے پہلے، اس حقیقت کو فن یا کسی تخلیق میں ڈھال دینا ضروری ہے۔ اسی لیے ماورائے حقیقت نے انسانی ذہن کی حقیقت کو لاشعور کے ذریعے مکمل طور پر پیش کرنے کو اپنا مقصد بنایا۔ماورائے حقیقت کی تحریک اور تخلیقات کے پیشِ نظر دیوبند راسّر کی رائے یہ ہے کہ

> "سرریلزم کو منفی تحریک کہہ کر مطعون کرنا صحیح نہیں۔ سرریلزم ذہنِ انسانی کے ان سربستہ رازوں کی ترجمانی ہے۔ جنہیں خارجی دنیا کے رسوم و قیود، سماجی اقدار اور ان سے پروردہ اخلاق و ضمیر کے باعث ظاہر ہونے کا موقع نہیں دیا جاتا اور وہ لاشعور کے تہہ

خانے میں نمو پانے کے لیے تڑپ رہے ہوتے ہیں۔ سر ریلزم کا سر چشمہ لاشعور ہے۔ جو
حقایق خواب کے ذریعے تمثیلی انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔"[۱۵]

یعنی جو مطمع ء نظر تجریدیت کا ہے وہی ماورائے حقیقت کا بھی ہے۔ ماورائے حقیقت میں بے ربط اور بے ہنگم خوابوں کو تخلیق میں پیش کیا جاتا ہے اور نیم بیداری اور خوابناکی کی کیفیات بھی اسی زمرے میں شمار کی جاتی ہیں۔ یہ حقیقت سے ماوراء ہے اور حقیقت بنا کر پیش کرتی ہے اور شعور کا اس میں کوئی عمل دخل نہیں ہے۔ اس میں تمثیل کو حقیقت بنا کر پیش نہیں کیا جاتا بلکہ سر ریلزم خود ہی ایک حقیقت کے طور پر پیش کی جاتی ہے۔ دیویندر اسّر کے مطابق سر ریلسٹ اس تخلیق کار خوابوں کی اس دنیا کو تخلیق کرتے ہیں جو لاشعور سے پنپتی ہے اور اس کی وضاحت اور تشریح قاری اپنے لاشعور کے مطابق کرتا ہے۔ "سر ریلئ شعور سے پوشیدہ رہتی ہے۔ اس لیے وہ خواب، خوابِ بیداری، پاگل پن اور خود کار تحریروں میں ہی جھلکتی ہے۔"[۱۶] انہوں نے سر ریلزم کے منشور کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ آندرے بریتون کا یہ کہنا تھا کہ روحانی اور ثقافتی ورثے انسانی جبلتوں کو عیاں نہیں ہونے دیتے اور اپنی جبلتوں کے مطابق زندہ رہنے کے لئے اس ثقافتی اور روحانی ورثے کو ختم کرنا ضروری ہے۔ مصنف نے سر ریلزم کے منشور کا ایک حوالہ بھی پیش کیا ہے جو سر ریلزم کے مقاصد اور بنیادی نقطہ ء نظر کی وضاحت ہے۔

"سر ریلزم خالص نفسیاتی آٹو میٹزم ہے جس کا مدعا زبانی، تحریری یا دوسرے ذرائع سے فکر کے حقیقی عمل کا اظہار ہے۔ ادراک کی کسی آمیزش کے بغیر اور عام جمالیاتی، اخلاقی انداز سے آزاد نفسیاتی عمل کو پیش کرنا سر ریلزم کا نصب العین ہے۔ یہ تلازماتی اشکال کی برتر حقیقت کے اعتقاد، خواب کی قدرت کاملہ اور فکر کی آزادیِ عمل پر مبنی ہے۔ اس حقیقت کو ابھی ان کو ابھی تک نظر انداز کیا گیا ہے۔ سر ریلزم ان کے علاوہ تمام دوسرے نفسیاتی پہلوؤں کو نظر انداز کرتی ہے اور ان کے مقام پر زندگی کے اہم مسائل کو اپنا مرکز بناتی ہے۔"[۱۷]

اس کے علاوہ ہربرٹ ریڈ کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس نے سرریلسٹ فنکار اور تخلیق کار کو خارج سے رشتہ توڑ دینے اور داخل سے رشتہ جوڑنے اور اسی کے مطابق فن تخلیق کرنے پر زور دیا ہے اور وجدان کو مشاہدے کی جگہ، امتزاج کو تجزیے اور تمثیل کو حقیقت کی جگہ بیان کرنے پر زور دیا ہے۔ دیویندر اسّر نے انسانی زندگی کی دو سطحیں بیان کی ہیں۔ ایک وہ جس میں سب کچھ واضح اور ظاہر ہے اور دوسری وہ جس میں سب کچھ غیر واضح اور پوشیدہ ہے۔ دوسری صورت ماورائے حقیقت کا بیان ہے۔ اگر انسان اپنے خیالات کو خودکار اور تخئیل کو آزاد چھوڑ دے تو وہ اپنے لاشعور سے استفادہ کر سکتا ہے۔ وہ ماورائے حقیقت کو نئی اساطیر جنم دینے کی کوشش سمجھتے ہیں۔ جس کے تحت تخلیق کار خوابوں کے تصور اور خوابناکی کی کیفیت کا سہارا لیتا ہے۔ اسی لیے آندرے بریتون نے ماورائے حقیقت کو حقیقت اور خواب کا امتزاج کہا تھا۔ اسّر نے ماورائے حقیقت کے دو بڑے اسکولوں فوٹوگرافک اور غیر متشکل کا ذکر بھی کیا ہے۔ اوّل الذکر میں ایسی تصاویر کو حقیقت بنا کر پیش کیا جاتا ہے جو حقیقت میں وجود نہ رکھتی ہوں اور غیر متشکل کے تحت آزادانہ عمل کے ذریعے خوابوں کو حقیقت بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ سرریئلزم کے خلاف بہت سے نقادوں نے ردّ عمل دیا اور اسے ہئیت اور فن سے مبرا سمجھا۔ جبکہ دیویندر اسّر کے مطابق ماورائے حقیقت نے ہئیت کو غیر متوازن اور غیر منظم کر دیا۔ جبکہ تخلیق کیسی بھی ہو اس میں کوئی نہ کوئی ہئیت ضرور ہوتی ہے ورنہ تخلیق کا کوئی وجود نہیں رہتا۔

ماورائے حقیقت کی اخلاقی مذمت کے حوالے سے بھی اسّر کا نقطہء نظر یہ ہے کہ اس تحریک کے پیروکار اخلاق کے نہیں بلکہ غیر فطری اخلاقی روایات کے خلاف ہیں۔ جن کی کوئی اصل حقیقت نہیں اور وہ صرف انسانی ذہن اور شخصیت کی نشوونما میں رکاوٹ ہیں۔ ماورائے حقیقت کا اب تحریک کی صورت میں کوئی وجود نہیں رہا لیکن اس کے اثرات اب بھی ادب میں باقی ہیں۔ دیویندر اسّر اس ساری بحث کے مجموعی تاثر کے طور پر سرریئلزم کے تجربے کے خلاف نہیں ہیں بلکہ نفسیاتی نقاد کے طور پر اس کے حامی ہیں۔

سلیم اختر نے ماورائے حقیقت افسانے پر نفسیاتی افسانے کے زیرِ اثر بحث کی ہے۔ وہ ماورائے حقیقت کو لاشعور کے پیچیدہ اثرات کا معجزہ کہتے ہیں۔ ایسے رجحانات کے تحت لکھے گئے افسانے شخصیت کے لاشعوری محرکات کا

اثر لیے ہوئے ہیں اور کرداروں کی تشکیل بھی اسی کے زیرِ اثر رہتی ہے۔ وہ کرشن چندر کے افسانے 'دو فرلانگ لمبی سڑک'، منٹو کے 'پھندنے'، حسن عسکری کے 'چائے کی پیالی'، انور سجاد کے 'خوشیوں کا باغ'، رشید امجد کے 'پھر پھراہٹ'، اور کچھ دیگر افسانہ نگاروں کے افسانوں کے متعلق یہ رائے رکھتے ہیں کہ یہ ریاضیاتی فارمولوں، گرافوں اور خطوط کی طرز پر لکھے گئے ہیں اور انھیں اس طرح کے اسلوب کو افسانوی طرز پر سمجھنا بہت مشکل ہے اور اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ انسان کے احساسات، شعور اور لاشعور اور بامکمل انسان کو فارمولوں یا گراف میں قید نہیں کیا جا سکتا۔

"شخصیت کے لاشعوری محرکات کے زیرِ اثر جب افسانے کے کرداروں کی تشکیل کی گئی اور اس کے نتیجے میں "سرریلزم" کی صورت میں انسانی کردار لاشعور کے سیّال لمحات اور لاشعور کے مخفی مگر گھمبیر اثرات کا چمتکار قرار پایا تو افسانہ شناسی میں یہ "ریاضیاتی تنقید" کار آمد نہ رہی۔"(۱۸)

سلیم اختر نے اعلیٰ صورت کی حقیقت نگاری کو 'ماورائے حقیقت' کہا ہے۔ اسے 'سپر ریلزم' کا نام بھی دیتے ہیں جو ارفع حقیقت نگاری ہے۔ سلیم اختر نے ماورائے حقیقت کے آغاز کے متعلق بھی بات کی ہے اور اسے مصوّری کی اصطلاح بتایا ہے اور مصوّری کے دو اہم ناموں سیلواڈور دالی اور جیک سن پولک کا بھی ذکر کیا ہے۔ مصوّری کے بعد اس تحریک نے مغربی ادب کا متاثر کیا اور اس کے اثرات زیادہ تر افسانے اور شاعری پر نظر آئے۔ اس تحریک پر تحلیلِ نفسی کے اثرات کو وہ اس تحریک کے آغاز کا سبب مانتے ہیں۔ ان کے مطابق انسانی لاشعوری کیفیات کی وہ ترجمانی 'ماورائے حقیقت' افسانوں یا تحریروں میں کی جاتی ہے جس کا تعلق بالخصوص خوابوں سے ہوتا ہے۔ خوابوں کی علامات کے ضمن میں وہ تحریر کرتے ہیں کہ

"خوابوں کا اظہار علامت کی زبان میں ہوتا ہے اس لیے اس نوع کے افسانے نے بھی علامت کو وسیلہء اظہار بنایا۔ یہی نہیں بلکہ علامات کی تلاش میں افسانہ نگاروں نے قدیم داستانوں، مذہبی صحائف اور اساطیر تک سے رہنمائی حاصل کی۔"(۱۹)

اس کا مطلب یہ ہے کہ سلیم اختر کے مطابق ماورائے حقیقت افسانوں میں علامت کا استعمال بھی کیا جاتا ہے جو خوابوں کو ظاہر کرتا ہے یا ایسے افسانوں میں جو علامتیں استعمال کی جاتی ہیں ان کا تعلق بالخصوص خوابوں سے ہوتا ہے۔ یہ علامتیں زیادہ تر قدیم اساطیر سے تعلق رکھتی ہیں۔ لیکن اس حوالے سے انھوں نے کوئی مثال

واضح نہیں کی۔ اس کے باوجود سلیم اختر کے نزدیک سر ریئلزم یاماورائے حقیقت کا تعلق خالص نفسیاتی افسانے سے ہے۔:

سلیم آغا نے سر ریئلزم کو دادازم سے ہی اخذ شدہ بتایا ہے۔ جو فطرت پسندی کے خلاف، روایات و اخلاق کی باغی تھی۔ اس کے علاوہ ماورائے حقیقت کے آغاز کے طور پر آندرے بریتون کے علاوہ 'دانتے' کا نام بھی لیا جاتا ہے اور شیکسپئیر کے ڈراموں میں بھی اس کے ابتدائی عناصر ملتے ہیں۔ آندرے بریتون بھی دادازم کا رکن تھا لیکن پھر اس تحریک سے الگ ہو گیا اور سر ریئلزم کی بنیاد رکھی۔ اس پر فرائیڈ کے نظریات کے بہت اثرات تھے۔ سلیم آغا نے مختلف نقادوں کے حوالے دیتے ہوئے یہ بھی تحریر کیا ہے کہ اس تحریک پر فرائیڈ کے نظریہ لاشعور، ہیگل کے تصوراتی نظریات اور کارل مارکس کے سیاسی افکار کے اثرات بھی تھے اور اس طرز کے فن پاروں میں خوابناکی، دیوانگی اور حقیقت نگاری کا ایک مختلف زاویہ پیش کیا جاتا ہے۔ مصنف نے بھی دیویندر اسّر کی طرح سر ریئلزم کے دو مکتبہء فکر، فوٹو گرافک اور غیر متشکل کا بھی ذکر کیا ہے اور ان پر علامت کے بہت گہرے اثرات تھے۔ آندرے بریتون نے ماورائے حقیقت کا منشور علامت نگاروں کے خیالات سے متاثر ہو کر تشکیل دیا۔ یہ تحریک ظاہری حقیقت اور شعور کے دائرے سے باہر نکلنے کی کوشش میں تھی اور غیر منطقی طریقہء کار سے فن کی تخلیق کی خواہاں تھی۔ ماورائے حقیقت کے متعلق سلیم آغا لکھتے ہیں کہ

> ''وہ نہ صرف یہ کہ خواب کی ہمہ جہت شکتی کا قائل ہے بلکہ اس نے تحت الشعور میں ڈوب کر ایک آزاد نفسیاتی عمل کے تحت تخلیق کاری کا مظاہرہ کیا ہے، یعنی شعور کی رو کو منفرد انداز میں پیش کرنے کا طریقہ اختیار کیا۔ علاوہ ازیں سر ریئلسٹ پسند فنکاروں نے داخلی خود کلامی، خود کار تحریر، متصورہ(Fantasy)، مکالماتی نظم، تجسیمی تجریدیت، براہِ راست سمبلزم، نثری نظم، الفاظ کے چناؤ میں شخصی آزادی، نفسیاتی خود اختیاریت، تصویری کولاژ collage فردتاژ Frotage شاعرانہ وجدان کے ذرائع کو آزمایا۔''(۲۰)

اس حوالے کو سر ریئلزم کا مرکزی خیال کہا جا سکتا ہے۔ سر ریئلزم کی تکنیک، فن پارے کی بُنت، مقصد، ہر پہلو کو سلیم آغا نے ایجاز و اختصار کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مصنف کے مطابق سریئلسٹ فنکار اپنے باطن کو دریافت کرنا چاہتا ہے اس لیے وہ منطق اور عقل کے خلاف ہے کیونکہ وہ اپنے لاشعور کی بے ترتیب اور غیر منظم دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ اس عمل میں وہ معاشرتی اقدار اور پابندیوں سے مبراء ہو جاتا ہے۔ سلیم آغا یہ رائے رکھتے

ہیں کہ ماورائے حقیقت سرمایہ داری کے خلاف تھی اور اپنی شخصی آزادی کی قائل اور اسے دوبارہ پانے کے لیے کوشاں تھی۔ وہ آزادی جو سرمایہ سماج نے کچل ڈالی تھی۔ سرریلسٹ رجحان نے ادیب کے کندھوں سے سماجی حقیقت نگاری کا بوجھا تار کر اسے اپنی ذات کے دائرے میں قید کر دیا، جیسا کہ آندرے بریتون نے سرریئلزم کے منشور میں لکھا تھا۔ ''اس کے ساتھ ساتھ اس نے فن کی سطح پر فنکارانہ وحدت کو توڑ کر ایک غیر مربوط وحدت کو بھی اجاگر کیا۔ ''(۲۱) لیکن ایسا کرنے سے نہ صرف فن پارے کا جمالیاتی اثر متاثر ہوا بلکہ حقیقت بھی مسخ ہو کر رہ گئی۔

اردو افسانے کے حوالے سے وہ اس رجحان کو واضح نہیں مانتے اور یہ کہ نئے لکھنے والوں کا مغربی فکشن کا مطالعہ اپنے سے پہلے ادباء سے یقینی طور پر زیادہ تھا اس لیے نئے رجحانات و میلانات اور تجربات نئے افسانہ نگاروں کے ہاں زیادہ ملتے ہیں۔ اس کا فائدہ یہ ہوا کہ اردو افسانہ نئے رجحانات اور تکنیکوں سے متعارف ہوا۔ اس ضمن میں انھوں نے احمد علی کے افسانے، موت سے پہلے، پریم کہانی، بادل نہیں آئے، مہاوٹوں کی ایک رات اور عزیز احمد کے افسانے، جھوٹا خواب اور کرشن چندر کے افسانے، مثبت اور منفی، میں ایک سرریئلی جھلک کا ذکر کیا ہے۔ وہ اردو افسانے میں ماورائے حقیقت کے تصور اور رجحان کو صرف مغربی فکشن کا اثر ہی نہیں بلکہ داستانوں اور اساطیر کے اثرات کا حامل بھی مانتے ہیں اور اس ضمن میں وہ پریم چند کو پہلا افسانہ نگار بھی کہتے ہیں جس نے داستان کی ماورائی حقیقت سے آزادی حاصل کی۔ سرریئلسٹ افسانہ لکھنے والوں میں انھوں نے قراۃ العین حیدر، انور سجاد، خالدہ حسین، سریندر پرکاش، قمر احسن، حسین الحق، غیاث احمد گدی، اختر یوسف اور حمید سہروردی کے نام درج کیے ہیں۔ اس رجحان کی جدید اردو افسانے میں کم یابی کے وجوہ بیان کرتے ہوئے سلیم آغا لکھتے ہیں کہ

> ''جدید افسانے میں سرریئلست سے مملو افسانہ لکھنے کی جانب افسانہ نگاروں کا جھکاؤ کم ہے اور اس کی اغلباً ، ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ نیا افسانہ معروضی متعلقات سے علامتی پرتوں کو اُبھارنے پر زیادہ توجہ صرف کرنے لگا ہے، یا پھر بالفاظِ دیگر وہ خواب اور شعور کی سرحدوں پر لرزاں سرئیلی صورتوں، کیفیتوں اور محسوسات کو الفاظ کے پیکروں میں ڈھالنے سے قاصر ہے۔ ''(۲۲)

دوسری وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ ہمارے ہاں زیادہ تر افسانہ نگار بڑے شہروں میں رہائش پذیر ہیں، اس وجہ سے وہ عمیق مشاہدے اور تجربے سے قاصر ہیں کہ ان کے اردگرد کے ماحول میں وہ عناصر یا کیفیات نہیں جو

سرریئلسٹ افسانہ لکھنے کے لیے ضروری ہیں جیسا کے غیر منطقی ذہنی کیفیت، نیم خوابیدہ اور نیم روشن فضا، شہری زندگی میں ان عناصر اور کیفیات کا فقدان ہے۔ سلیم آغا نے نزدیک انور سجاد، قمر احسن، مشتاق قمر، احمد داؤد، نجم الحسن رضوی اور مظہر الزماں خاں، وہ جدید افسانہ نگار ہیں جو سرریئلسٹ افسانہ لکھنے کے اصولوں کو صرف چھو سکے ہیں، مکمل اس کیفیت کو پا نہیں سکے لیکن انھوں نے ان کے تجربات کو خوش آئند اور اردو افسانے میں نیا اضافہ قرار دیا۔

نگہت ریحانہ خان نے بھی باقی نقادوں کی طرح تحلیلِ نفسی کو سرریلزم کا شاخسانہ بتایا ہے۔ ان کے مطابق تحلیلِ نفسی نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ لاشعور کا انسان کی شخصیت سازی میں بہت اہم کردار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب ہو یا کسی بھی قسم کا فن ان کا وجود بھی لاشعور سے ہی تشکیل پاتا ہے۔ یہ لاشعور ہی ہے جس نے ادب میں مختلف رجحانات کو پروان چڑھایا۔ ان میں علامتیت، ابہام پرستی اور ماورائے حقیقت قابلِ ذکر ہیں۔ ماورائے حقیقت کا خارجی و بیرونی زندگی اور دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا یہ صرف باطنی کیفیات پر غور کرتی ہے۔ مصنفہ کے مطابق ماورائے حقیقت دو عظیم عالمی جنگوں کے دوران فرانس اور یورپ اور کچھ دیگر ممالک میں تحریک کے طور پر پروان چڑھی۔ ان کا ماننا ہے کہ یہ تحریک تین ادوار سے گزری جس میں اس پر اشتراکیت، انقلاب اور جمالیات کا اثر ہوا۔ امریکہ نے اس تحریک کو کھلے دل سے تسلیم کیا اور ادب اور فنون میں اسے خاصی ترقی ملی۔ ادب میں ماورائے حقیقت کی پیش کش کے بارے میں وہ لکھتی ہیں کہ

> "ایک فنکار سرریلزم کے ذریعہ حقیقت کو اس کے بالکل اصل روپ میں پیش کرتا ہے۔ وہ جن رجحانات، جذبات اور احساسات کو پیش کرتا ہے۔ بظاہر وہ ہمیں بے ربط، بے ہنگم اور منتشر نظر آتے ہیں، لیکن غور کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ ان میں ایک خاص ربط، تسلسل اور نظم وضبط ہے اور فکر و ذہن کے حقیقی عمل کو تخلیق کار نے صحیح طریقے پر پیش کیا ہے جس میں شعور کا کوئی دخل نہیں جس پر کسی قسم کی سماجی و اخلاقی رسوم کی پابندی نہیں اور اُس نے آزادانہ طور پر نفسیاتی عمل کا اظہار کیا۔"(۲۳)

یعنی نگہت ریحانہ خان کے مطابق سرریلسٹ افسانوں یا تحریروں میں جو منتشر خیالات اور بے ہنگم، بے ربط کیفیات ملتی ہیں ان میں ایک تنظیم پائی جاتی ہے جبکہ متعدد نقاد اسی غیر مربوطی کی وجہ سے جدید افسانے کے اس رجحان کو مسترد کر چکے ہیں اور جدید افسانے کی مخالفت بھی کرتے ہیں۔ تجریدیت کی طرح ماورائے حقیقت

میں بھی مصنفہ کسی قدر کہانی پن کا ہونا ضروری سمجھتی ہیں۔ ان کی رائے میں ماورائے حقیقت آزاد نفسیاتی عمل کا اظہار ہے اور اس پر کسی طرح کی روایتی پابندی نہیں جبکہ نقاد اور قارئین اس پر غیر اخلاقیت اور غیر فطری ہونے کا الزام لگاتے ہیں جبکہ اس رجحان کی ادبی تحریروں میں وہی اخلاق، تہذیب اور خیالات اور اظہار رائے موجود ہوتی ہے جن کی سماج ممانعت کرتا ہے۔ وہ ذہن کی اس آزادی کو اس رجحان کی صحت مندی قرار دیتی ہیں اور ادب میں نئے تجربات کی حامی بھی ہیں کیونکہ ان کی رائے میں تحلیلِ نفسی کے زیرِ اثر رجحانات لاشعور کی نئی دنیا کی تشکیل نئے طریقے سے کرتے ہیں اور اس کی وجہ سے ادب میں نئی تکنیکیں متعارف ہوتی ہیں۔

وارث علوی نے جہاں جدید افسانے کو مسترد کیا اور تجریدیت پر کاٹ دار تنقید کی وہیں وہ ماورائے حقیقت رجحان کو بھی ردّ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک جدید افسانہ محض اسلوب کا افسانہ ہے اور تجریدیت صرف تصویر میں ہو سکتی ہے افسانے میں نہیں بالکل اسی طرح وہ افسانے میں ماورائے حقیقت کو بھی ردّ کرتے ہیں۔ ان کے مطابق سرریئلزم فلم میں تو ہو سکتی ہے لیکن افسانے میں اس کی کوئی جگہ نہیں کیونکہ خوابوں کی کیفیات جس طرح فلم میں دکھائی جا سکتی ہیں ان کیفیات کا اظہار افسانے میں ممکن نہیں۔ انھوں نے جدید افسانے اور اس کے رجحانات کو مفلس فقیر سے تشبیہ دی ہے جس کا لباس پھٹا ہوا ہے اور وہ خود اپنے منہ سے کہتا ہے کہ اپنا جسم ڈھانپنے کو کپڑا نہ ہو تو انسان سمٹ کر بیٹھ جاتا ہے یہی حال جدید افسانے کے رجحانات کا ہے جو سمٹ کر بیٹھا ہے۔

> ”فلم سرریئلسٹ ہو سکتی ہے افسانہ نہیں۔ فلم میں خوابوں اور سرریئلی کیفیتوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ گھلتے ملتے رنگوں اور تصویروں اور Grotes oue کا جو سماں فلم دکھا سکتی ہے وہ زبان سے ممکن نہیں۔ پھر فلم اور visual آرٹ ہے۔ جسے انفعالی طور پر یعنی اسی طور پر جس طور پر ہم خواب دیکھتے ہیں دیکھا جا سکتا ہے۔“(۲۴)

وارث علوی کہتے ہیں کہ مصّور دو یا تین رنگوں سے تصویر بنا سکتا ہے لیکن اس بات کا فیصلہ تصویر ہی کرتی ہے کہ آیا مصّور کو ان رنگوں سے تصویر بنانے پر عبور ہے یا نہیں، اس میں ہر رنگ کی گنجائش ہو گی یا نہیں۔ وہ اسی مثال کے ذریعے افسانے پر تنقید کرتے ہیں کہ افسانے کے رجحانات پر ہمارے جدید افسانی نگاروں کو عبور نہیں ہے ان کی تکنیکوں کا صحیح استعمال وہ نہیں جانتے اس لیے ان رجحانات کی ناکامی کا منہ بولتا ثبوت خود یہ افسانے ہیں اور افسانے میں ہر رجحان کی جگہ نہیں ہے اسی لیے وہ ماورائے حقیقت افسانے کو تجریدی افسانے کی طرح مسترد کرتے ہیں۔

”موسیقی، مصوّری بت تراشی اور فنِ تعمیر کے ذریعہ جو احساسات تسکینِ اظہار پاتے ہیں۔وہ الفاظ کے آبگینوں میں ڈھل نہیں پاتے۔ سرریئلی تجربات فلم اور مصوّری میں جتنی کامیابی سے ادا ہوتے ہیں۔ زبان کے میڈیم کے ذریعے ادا نہیں ہو سکتے۔“(۲۵)

یعنی وارث علوی نے ماورائے حقیقت کی تنقید مصوّری اور فلم کے ساتھ جوڑ کر اس کے بہتر پیرایہ اظہار کو قبول کیا ہے مگر ادب میں، بالخصوص افسانے میں اس رجحان کے تجربات کو وہ قبول نہیں کرتے۔اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وارث علوی نے جدید افسانے کے مطالعے کے بعد اسے جدید رجحانات کے مطابق اُس معیار کا نہ پایا ہو اور اس کے ابلاغی مسائل کے باعث وہ جدید رجحانات کی ضرورت سے انکاری ہیں۔

ب۔ انور سجاد:(اجمالی تعارف)

انور سجاد کا دورِ حیات ۲۷ مئی ۱۹۳۴ء (لاہور) تا ۶ جون ۲۰۱۹ء (لاہور) ہے۔ سینٹ پال سکول سے میٹرک، گورنمنٹ کالج لاہور سے ایف ایس سی اور ایف سی کالج سے گریجویشن کی۔ بچپن سے ادبی سرگرمیوں میں حصّہ لینے کا شوق تھا اور ریڈیو پر بھی بچوں کے پروگرامز میں جاتے رہتے تھے۔ ۱۹۵۲ء اور ۱۹۵۳ء میں ریڈیو کے لیے ڈرامے بھی لکھے۔انھیں تھیٹر کا بھی بہت شوق تھا اور لاہور اور کراچی میں تھیٹر بھی کرتے رہے۔کالج کی ڈرامہ سوسائٹی سے بھی وابستہ تھے۔پیشے کے اعتبار سے تو وہ ڈاکٹر تھے اور کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج سے ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کی اور پھر یونیورسٹی آف لیورپول، انگلستان سے انٹرنل میڈیسن اینڈ ہائی جین میں ڈپلومہ حاصل کیا۔انھوں نے ڈاکٹری کی تعلیم صرف والد کی خواہش پر حاصل کی ورنہ انھیں خود اس پیشے میں کوئی دلچسپی نہ تھی مگر ادب سے لگاؤ بہت تھا۔ان کے والد سیّد دلاور علی شاہ کی خواہش تھی کہ ان کا بیٹا بھی ڈاکٹر بنے اور ان کے بعد ان کا کلینک سنبھالے۔انور سجاد بھی اپنے والد کے چونا منڈی لاہور میں واقع کلینک پر بلاناغہ جاتے اور وہیں پریکٹس کرتے رہے۔انور سجاد کا اصل نام 'سیّد محمد سجاد انور علی بخاری' تھا۔اپنے ایک انٹرویو میں اپنے نام اور تاریخ پیدائش کے حوالے سے کہتے ہیں کہ

”میں سیّد اس لیے نہیں لگاتا کہ کچھ حرکتیں سیّدوں والی نہیں ہیں۔والدین نے نام رکھا تھا: سجاد انور، میں نے اسے انور سجاد کر دیا۔ تاریخ پیدائش تھوڑی سی متنازع ہے، ایک اندازے کے مطابق ستائیس نومبر انیس سو پینتیس ہے اور لیکن میرے شناختی کارڈ اور پاسپورٹ پر ستائیس مئی انیس سو چونتیس ہے۔“(۲۶)

انور سجاد بیک وقت افسانہ نگار، ناول نگار، ڈراما نگار، کالم نگار، مصوّر، مترجم، رقاص، اداکار اور براڈکاسٹر تھے۔ ان کے افسانوں میں بھی ان تمام فنون کا عکس جھلکتا ہے۔ وہ ترقی پسند ادیب تھے اور سیاست میں انھیں گہری دلچسپی تھی۔ پاکستان پیپلز پارٹی سے منسلک رہے۔ طالبِ علمی کے زمانے میں اپنے دور کی ایک تنظیم 'ڈیموکریٹک سٹوڈنٹ فیڈریشن' سے منسلک رہے اور ذوالفقار علی بھٹو نے خود انھیں پیپلز پارٹی کی لاہور میں موجود چار زونز میں سے ایک زون کا جنرل سیکرٹری بنایا تھا۔ اس کے علاوہ فنکاروں اور ادیبوں کے حقوق کی حفاظت کے لیے بنائی جانے والی تنظیم 'آرٹسٹس ایکویٹی' کے بانیوں میں بھی ان کا نام اہم ہے۔ جنرل ضیا الحق کے مارشلاء کے دور میں سماجی حقوق کے لیے آواز اُٹھانے کے باعث انور سجاد کو جیل کاٹنی پڑی۔ کوٹ لکھپت جیل میں قید کے دوران انقلابی چی گویرا کی 'نیلی نوٹ بُک' کا ترجمہ کیا۔ ان کی بنیادی حیثیت تو افسانہ نگار کی ہے لیکن وہ ڈراما نگار اور سکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے پاکستان ٹیلی ویژن سے بھی منسلک رہے اور اداکاری میں بھی شہرت حاصل کی۔ ۱۹۶۵ء میں پی ٹی وی کے لیے ڈرامے لکھتے رہے اور ۱۹۷۰ء میں حلقہ اربابِ ذوق (لاہور) کے سیکریٹری بھی بنائے گئے۔ ۱۹۷۳ء میں برلن، جرمنی میں موسیقی اور ڈرامے کا میلہ منعقد ہوا تو پاکستانی وفد کے ساتھ انور سجاد بھی اس میلے میں شریک ہوئے۔ اس کے علاوہ لاہور آرٹس کونسل کے چئیرمین کی حیثیت سے بھی اپنی خدمات سرانجام دیتے رہے۔

۱۹۵۱ء میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ ان کی پہلی کہانی 'ہوا کے دوش پر' ۱۹۵۲ء میں 'نقوش' میں شائع ہوئی۔ ان کا پہلا باقاعدہ ڈراما 'لائبل' ۱۹۶۴ء میں کھیلا گیا۔ اس ڈرامے میں سابق وزیر اعظم معین الدین احمد قریشی نے بھی کام کیا۔ ۱۹۶۴ء میں ہی ان کا ڈراما 'رس ملائی' پی ٹی وی پر پیش کیا گیا۔ انور سجاد روسی ادب اور علامت نگاری سے بہت متاثر تھے اور امجد اسلام امجد کے مطابق یہ دونوں رویے ان کے ابتدائی دور کے افسانوں میں گہرے اثرات لیے ہوئے ہیں۔ ترقی پسندی کے حوالے سے انور سجاد نے بی بی سی کو انٹرویو میں کہا کہ اُس دور کے لکھنے والوں میں خود انور سجاد اور بلراج مینرا کی گرومنگ اور شکل و صورت ترقی پسندی کی دین تھی مگر ان کی ترقی پسندوں سے لڑائی بھی رہتی تھی۔ وہ عقیدہ پرستی کے بھی سخت خلاف تھے۔

انور سجاد کو ترقی پسندی اور جدیدیت کا امتزاج سمجھا جاتا ہے کیونکہ اپنے دور میں انھیں ترقی پسند سمجھا جاتا تھا مگر ترقی پسند کے مقلدین انھیں جدید کہہ کر الگ کر دیتے تھے۔ اس کی وجہ انور سجاد نے تفہیم کی کمی بتائی ہے اور مثال 'بریخت' کی دی ہے کہ روسی بھی اُسے اپنا نہیں مانتے تھے اور امریکی دانشور ادیب اُسے 'کیمونسٹ' کہتے تھے۔ ایسے لوگوں کو وہ مصلحت کوش کا نام دیتے ہیں۔ ان کے افسانوں پر علامت اور تجرید نگاری کا بہت گہرا اثر

تھا اور انھیں اور ان کے ہم عصر لکھنے والوں کو روایت اور کہانی سے باغی کہا گیا۔ اس رویے پر انور سجاد کا کہنا یہ تھا کہ اگر انھیں ترقی پسند کہا جاتا ہے تو کیا کہانی کی فارم میں کسی قسم کی ترقی ہونا غلط ہے؟ ان کی رائے میں زمانے کے ساتھ ساتھ انسانی رائے اور تصورات و نظریات بدل جاتے ہیں اور اگر ترقی پسند ادیب پورے نظام سے بغاوت کر سکتا ہے تو کہانی یا فارم سے باغی کیوں نہیں ہو سکتا۔

> "ان کے اندر کا تخلیقی فن کار ہمیشہ نئے راستوں اور موضوعات کا متلاشی رہا، بطور افسانہ نگار اور ناول نگار وہ بھارت میں پاکستان سے بھی زیادہ مشہور و مقبول تھے۔ آنجہانی بلراج مینرا سے میری جب بھی ملاقات ہوئی اس میں زیادہ تر تذکرہ ڈاکٹر انور سجاد کا ہی رہا کہ بلراج مینرا انھیں ساٹھ کی دہائی کے بعد کا سب سے بڑا افسانہ نگار قرار دیتے تھے۔" (۲۷)

انور سجاد نے بی بی سی کو ہی دیے گئے انٹرویو میں اعتراف کیا ان کی کہانیوں پر مصّوری اور موسیقی کا بہت اثر ہے۔ اس کے علاوہ 'روسو' جو سرریلسٹوں کا بانی کہلاتا ہے اور سرریلسٹ مصّوری کا سب سے بڑا نام 'سیلوا ڈور دالی' کا بھی مطالعہ انور سجاد نے کیا جو فرائیڈ اور خوابوں کے حوالے سے اپنا فن تخلیق کرتے ہیں۔ ان سب کے اثرات انور سجاد کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ کئی بار کہانی لکھتے ہوئے انھیں محسوس ہوا کہ وہ رقص کر رہے ہیں اور مصّوری کرتے ہوئے کہانی کا خیال آیا۔ ڈاکٹر نصرت جاوید کی رائے میں انور سجاد کے رویے میں انکار اور بغاوت ہمیشہ عیاں رہتے تھے۔ اسی رویے کا اثر ان کی کہانیوں اور فارم سے بغاوت پر بھی رہا۔ ہر اُس شے کے خلاف تھے جو انسانی نظریے اور آزادی کو مقید کر دے۔

انور سجاد جدید اردو افسانے کا اہم نام ہیں اور اس کے رجحانات میں تجریدی افسانہ بھی انھیں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ باقر مہدی نے انور سجاد کے افسانوں میں استعارہ اور سرریئلزم کو اہم مانا ہے کیونکہ ان میں معنی کا تعین کرنا مشکل ہے اور نئے افسانے کی خاصیت یہی ہے۔ انور سجاد کی افسانہ نگاری کے بارے میں ڈاکٹر انوار احمد کی رائے یہ ہے کہ

> "انور سجاد بلاشبہ جدید اردو افسانے میں رجحان کا نام ہے۔ اس نے کہانی کے روایتی سانچے اور اسلوب کے مانوس لہجے کو شعوری طور پر توڑ کر اپنے عصر کی پیچیدہ صورتحال کے اظہار کے لیے نہ صرف فنی وسائل تلاش کرنے کی کوشش کی بلکہ ایک نیا استعارہ بھی وضع کرنا چاہا۔۔۔ انور سجاد لکھنے والوں کے اس قبیلے سے تعلق رکھتا ہے جس کا نیوراتی فرد اپنی

نفسیاتی الجھن، اعصاب زدگی، انتشار فکر و نظر کے اظہارِ پریشاں کو روحِ عصر جانتا ہے۔
"(۲۸)

انور سجاد کی زندگی کے آخری سال بیماری، انتہائی غربت اور پریشان حالی میں گزرے۔ انھوں نے دو شادیاں کی تھیں پہلی بیوی 'رَتی' تھیں جنھیں جرمن زبان پر بہت عبور تھا اور انھوں نے جرمن زبان سے اردو میں افسانے ترجمہ کیے تھے۔ دوسری شادی سے انور سجاد کی ایک بیٹی ہے اور بیوی نے علیحدگی اختیار کرلی۔ مسعود اشعر لکھتے ہیں کہ "ب پرانی کوٹھی پر مجھے اس پر جان چھڑکنے والی بیوی 'رَتی' یاد آئیں۔ پڑھی لکھی وفا شعار بیوی۔ وہ جرمن زبان بھی جانتی ہیں۔ انھوں نے چند جرمن افسانے بھی اردو میں ترجمہ کیے ہیں۔"(۲۹) ناپا (NAPA) میں وہ اسکرپٹ سیکشن کے سربراہ رہے۔ بہت سے افسانے اور ڈرامے لکھے مگر مشکل وقت میں اس ادارے نے انور سجاد کی تنخواہ روک لی۔ حکومتِ سندھ سے مدد کی اپیل کی تو مراسلے کا جواب یہ دے کر واپس بھیج دیا گیا کہ ان کا تعلق ہم سے نہیں۔ انور سجاد کی اہلیہ قرض لے کر گھر چلاتی رہیں۔ حکومتی رویے اور بے حسی پر انور سجاد نے کہا کہ ہم اس رویے سے تنگ آ گئے ہیں یہاں حق کوئی نہیں دیتا چھیننا پڑتا ہے۔ اس لیے ان جیسے انسان کو فنا ہو جانا چاہیے۔ وہ دمے، فالج اور کینسر کے مریض تھے اور اسی حال میں ۶ جون ۲۰۱۹ء کو جہانِ فانی سے کوچ کر گئے۔

انور سجاد کی تصانیف میں رگ سنگ (ناولٹ) ۱۹۵۵ء، پہلی کہانیاں (۱۹۵۷ء)، چوراہا (۱۹۶۴ء)، استعارے (۱۹۷۰ء)، آج (۱۹۸۰ء)، خوشیوں کا باغ (ناول) ۱۹۸۱ء، نیلی نوٹ بُک (ترجمہ) ۱۹۸۲ء، جنم روپ (ناول) ۱۹۸۵ء، تلاشِ وجود (مضامین) ۱۹۸۶ء، زرد کونپل (ناول)، رات کے مسافر (یہ انور سجاد کی مرتبہ کتاب ہے جو ۱۹۸۶ء میں شائع ہوئی۔ اس میں چار شاعروں کو مسافر بنا کر ان کا تعارف اور کلام کا انتخاب پیش کیا گیا ہے۔ ان شاعر مسافروں میں ناصر کاظمی، منیر نیازی، ساقی فاروقی اور کشور ناہید شامل ہیں۔)

ڈراموں میں صبا اور سمندر (۱۹۸۹ء)، نگار خانہ (ٹیلی کہانیاں)، رات کا پچھلا پہر، سورج کو ذرا دیکھ، پکنک، رسی کی زنجیر، کوئل، یہ زمین میری ہے، روشنی روشنی اور جنم دن سمیت کئی ڈرامے شامل ہیں۔

انور سجاد کو ادب میں ان کی خدمات پر ۱۹۸۹ء میں حکومتِ پاکستان کی جانب سے 'تمغہ برائے حسنِ کارکردگی' سے نوازا گیا۔ ۲۰۰۴ء میں انھیں 'ایکوا ایوارڈ آف ایکسیلینس ان ہسٹری' اور 'لٹریچر اینڈ کلچر' ایوارڈ سے بھی نوازا گیا۔

تجریدیت اور ماورائے حقیقت بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی مغرب میں فنونِ لطیفہ اور ادبی تحریروں کا محورو مرکز نظر آئے۔ تجریدیت میں کہانی کو لاشعوری طور پر اور ماورائے حقیقت میں خوابناکی کے تحت پیش کیا جاتا ہے۔ جس سے کہانی کی مجرد شکل تشکیل پاتی ہے۔ تجریدی افسانے میں جو تبدیلیاں کی گئیں تھیں انھیں تبدیلیوں کے باعث اس افسانے کو 'تجرباتی افسانہ' کا نام دیا گیا۔ ماورائے حقیقت پسندی کا مطلب "حقیقت پسندی سے کہیں اونچا ہے یا حقیقت کے بعد کیا ہے" ایک فنکارانہ، ادبی اور دانشورانہ نظریہ ہے، وہ شعوری زندگی کی حقیقت سے تحلیل کرنا چاہتا تھا اور اس حقیقت کے اوپر یا اس کے بعد ایک اور حقیقت ہے۔ مضبوط، مزید موثر اور وسیع تر، جو لاشعوری یا لاشعوری حقیقت ہے۔ انسانی نفسیات کے اندر ایک مظلوم حقیقت، اور اس حقیقت کو آزاد کرنا چاہئے اور اس کے دباو کو آزاد اور ادب و فن میں ریکارڈ کرنا ضروری ہے۔ یہ تصورات نیند سے لیے گئے ہیں۔ خواہ جاگتے ہو یا خواب میں، زوال کے خیالات جو وجہ اور اثر کی منطق کے تابع نہیں ہیں، اور شعوری اور لاشعوری دنیا کے خدشات یکساں ہیں، تاکہ یہ خواب، خیالات اور تجریدی خدشات ادبی کاموں میں مجسم ہیں۔ لہذا حقیقت پسندی ایک ایسا عمل ہے جس کا مقصد ہماری زندگی میں تضادات کو اجاگر کرنا ہے، نہ کہ اس کی تحریر میں دلچسپی کو مدِ نظر رکھنا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے نتیجے میں حساب کتاب کے بغیر مکمل فنا اور لوگوں کی جانوں کے ضیاع کے نتیجے میں یورپی انسان لرز اٹھا، الجھے ہوئے جذبات اور تاثرات کو ہلا کر رکھ دیا اور اخلاقی اقدار کو تحلیل کرنے کا ایک وسیع تر رجحان پیدا کیا اور انسانی روح میں سرایت شدہ جبلتوں کو آزاد کرنے کے لئے اور فن اور ادب کی طرف اس رجحان کو پھیل گیا جس کی وجہ سے ۱۹۲۴ء میں فرانس میں ماورائے حقیقت پسندی کے نام سے اس نظریہ کا آغاز ہوا جس مین علمِ نفسیات کو اہمیت دی گئی۔ پھر ماورائے حقیقت پسندی کی حقیقت نے ادب، سماجیات، معاشیات اور آرٹ کے شعبوں میں قدم رکھا۔ مصوری

کے میدان میں ادبی یا فنی اظہار میں ابہام ماورائے حقیقت پسندی کا ایک مستقل مقصد ہے۔ماہر نفسیات فرائڈ کے خیالات سے متاثر ہو کر انسانی روح کے تجزیے میں، خاص طور پر وہ لوگ جو بے ہوش اور خوابوں کی بات کرتے ہیں، اس کے دباؤ اور انسانی روح میں سرایت کرنے والی جبلتوں اور خواہشات کی آزادی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ماورائے حقیقت پسندی ایک ایسا ادبی، فنکارانہ، اور دانشورانہ نظریہ ہے جو مذاہب کا پابند نہیں ہے، جس کا مقصد شعوری زندگی کی حقیقت کو تحلیل کرنا ہے، اور ایک اور حقیقت کی خواہش ہے، لاشعوری حقیقت یا لاشعوری طور پر انسانی روح میں دباؤ ہے، تاکہ اس حقیقت کو ادب اور فن میں انحصار کے ذریعہ ریکارڈ کیا جائے۔ معاشرے میں لاشعور، مذاہب، عقائد اور اخلاقی اقدار کی نظر انداز، سیاسی پہلو پر توجہ دیں اور انقلاب کو لوگوں کی زندگیوں کو تبدیل کرنے اور انقلابی معاشرے کے بجائے انقلاب کی تخلیق پر اکسانے کے لئے غیر شعوری طور پر غیر حقیقی اور خود تحریر پر مکمل توجہ دیں۔

اردو ادب میں ان رجحانات کو قبولیت نہ مل سکی کیوں کہ یہ افسانے کی مبادیات کے منحرف تھے۔ جدید افسانے کے ناقدین نے ان رجحانات کے زیرِ اثر تخلیق کردہ افسانوں کو کڑی تنقید کا نشانہ بنایا۔ اگر ان رجحانات کا مکمل تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان رجحانات پر علمِ نفسیات کے تحت فرائیڈ کا گہرا اثر تھا اور ادبی حوالے سے انسانی نفسیات انتہائی اہمیت کی حامل ہے۔ ان رجحانات کو ادب میں خاطر خواہ قبولیت حاصل ہونا چاہیے تھی مگر نہ ہو سکی۔ اس کی وجوہات میں سب سے بڑی دلیل جو دی گئی وہ افسانے کے لیے ناگزیر عناصر کہانی، پلاٹ اور کردار تھے اور جدید رجحانات میں ان عناصر کا کوئی عمل دخل نہیں تھا۔ محض انسانی نفسیات کو گنجلک طریقے سے پیش کر دینا بھی افسانہ کے ناقدین کو منظور نہیں تھا۔ تجریدیت کے تحت شعور کی رَو، آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک اور ماورائے حقیقت کے تحت ابہام، خوابناکی اور خود کلامی کی تکنیک کا استعمال، جدید اردو افسانے میں اس لیے بھی توجہ حاصل نہ کر سکا کیوں کہ علمِ نفسیات کے تحت ان اصطلاحات کا استعمال افسانے میں مجرد کیفیت پیدا کرتا ہے اور افسانے کے سیدھے سادے قاری کو جسے منظم پلاٹ کے تحت افسانہ پڑھنے کی عادت تھی، وہ اس بے ترتیب اور غیر منظم تحریر اور اس میں موجود نفسیاتی گرہوں کو کھولنے کے لیے اس قدر غور و

فکر کرنے سے انکاری تھا۔ جدیدیت نے انسانی وقت بچانے کے لیے جہاں مشینی دور کا آغاز کیا وہاں انسان کو داستان سے افسانے تک لے آئی اور اب تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے تحت ایک افسانے کو سمجھنے کے لیے جو وقت درکار تھا، افسانے کا قاری ہرگز اس کا متحمل نہ ہو سکتا تھا۔ اس لیے اس جدید افسانے کا تذکرہ جدید افسانے کی تخلیق سے زیادہ تنقید میں نظر آتا ہے۔ ایک طرح سے افسانے کی یہ تنقید درست بھی معلوم ہوتی ہے کہ کیونکہ یہ تکنیکیں مصّوری سے متعلقہ ہیں تو ان کا استعمال مصّوری یا فلمی صنعت میں تو ہو سکتا ہے مگر ادبی تحریروں میں نہیں ہو سکتا۔ لیکن دوسری طرف اس قسم کی تنقید ادب میں تجربے کی اہمیت پر بھی سوالیہ نشان ہے۔ کیونکہ جس قدر ان نئے رجحانات کے تحت افسانہ نگاری ہی چھوڑ دی۔ اگر ادب میں نئے تجربات نہیں کیے جائیں گے تو ادب میں تحرّک نہیں لایا جا سکتا۔ ادب کو نئے ادوار اور نئی سمعتوں سے روشناس کروانے کے لیے نئے اور جدید رجحانات کے تجربات اور ان کی قبولیت اور ان کے اُصول و ضوابط کا تعین کرنا ادبی ترقی کے لیے ناگزیر ہے۔

حوالہ جات

۱۔ Advanced learners oxford dictionary, oxford university, Walton street,oxford,4th edition, 1989,p-1295

۲- C.W.E. Bigs. Dada and Surrealism, Barens and Nobel by methaun, London, 1972, p-3

۳۔ فردوس انور قاضی،ڈاکٹر،اردو افسانہ نگاری کے رجحانات،مکتبہ عالیہ،لاہور،۱۹۹۰ء،ص۔۲۶۷

۴۔https://www.tcf.ua.edu/classes/jnutler/T340/F98/surrealistmanifesto.htm,29-05-2020,11:15am

۵۔ نئیر،ناصر عباس،جدید اور مابعد جدید تنقید،انجمن ترقیٔ اردو،کراچی،پاکستان،اشاعت دوم،۲۰۱۳ء،ص۔۳۳

۶۔ اشرف کمال،ڈاکٹر،تنقیدی تھیوری اور اصطلاحات،ص۔۱۶۵

۷۔ دیویندر اسّر،ادب اور نفسیات،ص۔۱۵

۸۔ www.tcf.ua.edu/jbutler/surmnifesto/Manifesto of surrealism.htm,29-05-2020, 11:40 am

۹۔ فردوس انور قاضی،ڈاکٹر،اردو افسانہ نگاری کے رجحانات،ص۔۲۶۸

۱۰۔ وارث علوی،جدید افسانہ اور اس کے مسائل،ص۔۳۸

۱۱۔ سلیم آغا قزلباش،ڈاکٹر،جدید اردو افسانے کے رجحانات،ص۔۲۱۰

۱۲۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی،(مرتب)،کشاف تنقیدی اصطلاحات،مقتدرہ قومی زبان،اسلام آباد،طبع دوم،ستمبر ۱۹۸۵ء،ص۔۵

۱۳۔انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، اشاعت دوم، ۲۰۱۵ء، ص۔۳۱

۱۴۔ https://www.merriam-webster.com/dictionary/dreamy, 25-09-2020, 9:13 am

۱۵۔دیویندر اسّر، ادب اور نفسیات، ص۔۱۷

۱۶۔ایضاً، ص۔۲۷

۱۷۔ایضاً، ص۔۵۷

۱۸۔سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، ص۔۹۰

۱۹۔سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۵ء، ص۔۲۴۰

۲۰۔سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، ص۔۳۹۰

۲۱۔ایضاً، ص۔۳۹۳

۲۲۔ایضاً، ص۔۳۹۸

۲۳۔نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اردو افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ، ص۔۴۲

۲۴۔وارث علوی، جدید اردو افسانہ اور اس کے مسائل، ص۔۲۳

۲۵۔ایضاً، ص، ۲۳۔۲۴

۲۶۔بی بی سی اردو، انور سجاد کون؟ www.urduweb.org/mehfil/threa ، اکتوبر ۲۰۲۰ء

9:50 am

۲۷۔ امجد اسلام امجد، ڈاکٹر انور سجاد، (مضمون)، مطبوعہ: ماہنامہ اخبارِ اردو، ادارہ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۲۰۱۹ء، ص۔ ۲۹

۲۸۔ انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۰ء، ص۔ ۱۵۶

۲۹۔ مسعود اشعر، سیماب صفت انور سجاد، (مضمون)، مطبوعہ: ماہنامہ اخبارِ اردو، ادارہ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۲۰۱۹ء ص۔ ۲۶

باب سوم: انور سجاد کے منتخب افسانوں میں تجریدیت

انور سجاد کے افسانوں پر تجریدیت کے اطلاق کے لیے گیارہ(۱۱) افسانے ان کے افسانوی مجموعوں چوراہا، استعارے اور آج سے منتخب کیے گئے ہیں۔

'دیوار اور دروازہ' یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے۔اس افسانے میں تجریدیت کی تکنیک کے تحت شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال دونوں موجود ہیں۔اس کے علاوہ کہانی پن کا عنصر بھی موجود ہے لیکن یہ بے ترتیب خیالات اور منتشر واقعات پر مشتمل ہے۔ایک کردار ہے جس کا کوئی نام نہیں ہے ۔'اس' اور 'وہ' کے نام سے پورا افسانہ کردار کو ظاہر کر رہا ہے۔ تجریدی افسانے میں کرداروں کے نام نہیں ہوتے، اسی طرح سوییپر کے کردار کا بھی کوئی نام نہیں بلکہ اسے اس کے پیشے یا کام کی نسبت سے افسانے میں متعارف کروایا گیا ہے۔بظاہر ایک مریض ہے جو ہسپتال سے بھاگنے کی کوشش کر رہا ہے اور کسی دروازے کی تلاش میں ہے اور جسے دروازہ سمجھتا ہے وہ دیوار ہے۔بھاگتے بھاگتے وہ مردہ خانے میں جا پہنچتا ہے اور مردہ خانے کے چوکیدار سے محوِ گفتگو نظر آتا ہے۔اس سارے افسانے میں تجریدیت کا عنصر بہت واضح ہے۔غیر منظم اور بے ترتیب خیالات، جملے اور واقعات بکھری ہوئی صورت میں ملتے ہیں۔

> "پٹھے تن گئے، پھر ڈھیلے پھر تناؤ، تڑپ، تڑپ منہ میں جھاگ۔زندگی بے جان تھی۔نقطہ زہریلا، پھانسی مسلسل پھانسی، مسلسل عذاب۔ڈھیلے باہر کو نکل کر مٹکنے لگے تھے۔تناؤ، جھاگ، اذیت، تڑپ، نہیں میرا عذاب تو سر میں تھا اور یہ سارے بدن میں میرا ہاتھ برف ہو گیا ہے۔ چھوڑ دو، بجلی کا کرنٹ۔کرب میں اس کا چہرہ مسخ ہو گیا۔"(۱)

درج بالا اقتباس میں شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال بھی ہوا ہے، جس میں بے ترتیب خیالات عیاں ہیں۔شعور کی رَو میں انسانی سوچ کسی ایک سیدھی لکیر پر نہیں چلتی بلکہ منتشر رہتی ہے، کبھی ایک خیال اور کبھی کوئی اور بات اُسی خیال کے دوران ذہن میں وارد ہو جاتی ہے۔اسی طرح اس کردار کے ذہن میں بیک وقت مختلف خیالات چل رہے ہیں۔جب وہ کردار مردہ خانے پہنچتا ہے اور مردہ خانے کے سوییپر سے بات چیت شروع کرتا ہے تو ایک کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔جہاں وہ اپنی پہچان یا شناخت کے بارے میں بھی مختلف سوچیں بُن رہا ہے۔جب سوییپر اُس سے پوچھتا ہے کہ تم کون ہو تو وہ اس کے پوچھنے کے انداز سے ہی پریشان ہو جاتا ہے کہ اس سوییپر کا انداز ایسا ہے کہ جیسے وہ اسے جانتا ہو۔ مگر اگلے ہی لمحے اس کا ذہن کوئی اور خیال بُننے لگتا ہے جو کہ

وقت اور لمحوں سے متعلقہ ہے۔ پھر سوچتے ہوئے اُس کے خیالات خود بخود ادھورے رہ جاتے ہیں اور وہ کوئی اور کام کرنے لگتا ہے۔

> ''یہ مجھ سے کہے جارہا ہے کہ میں ہسپتال سے آیا ہوں لیکن مجھے اچھی طرح پتا ہے کہ میں کہیں سے آیا ہوں نہ کہیں گیا ہوں میں تو یہیں تھا اور یہیں ہوں اگر میں کوئی تھا تو ہو سکتا ہے اسے علم ہو، ہو گا ہونا چاہیے اسے بعض ایسی باتوں کے بارے میں علم ہے جو۔۔۔
> اس نے اُٹھ کر اپنے دونوں ہاتھوں سے اس کو کندھوں سے تھام کر اپنی طرف متوجہ کر کے التجا کرنا چاہی لیکن جیسے اس کے کندھے تھے ہی نہیں۔ وہ سٹول پر جیسے پھر بٹھا دیا گیا اور اس کے ہاتھ اس کی گود میں لوٹ آئے۔''[۲]

یعنی کردار اپنے خیالات میں جہاں تھا وہیں رُکا ہوا ہے جیسے تجریدیت میں تصورِ زماں کا کوئی تصور نہیں ویسے ہی کردار بھی اپنے خیالات میں ایک جگہ رُکا ہوا ہے کہ نہ وہ کہیں سے گیا ہے نہ کہیں سے آیا ہے۔ تصورِ مکاں میں افسانے کی بُنت ہسپتال کے مردہ خانے کے گرد ہی نظر آتی ہے۔ پورے افسانے میں سوپیر اس کردار سے جو بھی سوال کرتا ہے زیادہ تر کے جوابات وہ اپنے خیالات میں ہی بُنتا رہتا ہے۔ بعض خیالات سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہر وقت کتابوں کی دنیا میں مگن رہتا تھا اور اس کے ماں باپ نے تنگ آکر اس کی کتابوں کو جلا دیا اور اسے علاج کے لیے ہسپتال بھیج دیا، جہاں سے وہ بھاگنا چاہتا ہے اور کسی قسم کے دروازے کی تلاش میں ہے۔ مردہ خانے کے سوپیر کو دیکھتا ہے تو اسے سائیکلوپس سمجھتا ہے جس کی ایک آنکھ ہے اور جو بہت خطرناک نظر آتا ہے۔ وہ حقیقت میں بھی اور خیالوں میں بھی اس سے گفتگو کرتا ہے۔ خیالات میں خود کلامی بھی کر رہا ہے جو کہ شعور کی رَو سے متعلقہ ہے۔

تجریدیت کے مقاصد میں ایک مقصد 'فرد کی ذات' کے ہونے کو اہمیت دینا ہے جو کہ جدیدیت کے پیشِ نظر بھی ہے۔ اسی فرد کے ہونے کا ذکر اس افسانے میں بھی کردار کے خیالات کی صورت نظر آتا ہے۔ ''یہ میرا جسم ہے یہ میں ہوں اور سب کچھ دیکھ رہا ہوں اس لیے کہ میں ہوں۔''[۳] شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال اس افسانے میں زیادہ نظر آتا ہے اور یہ ایک طویل افسانہ ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار جب مردہ خانے میں سوپیر کی غیر موجودگی میں گھومتا پھر رہا ہے تو وہ مردہ لوگوں کے جسموں سے چادریں اُتار کر انھیں دیکھتا ہے۔ ایک جسم کے بازو کو چھوتا ہے تو اس کی گرمائش پر اُس کے ذہن میں مختلف خیالات دَر آتے ہیں وہ کبھی بیل کے سینگ کبھی سانپ کبھی کتوں اور کبھی رانی سے متعلقہ سوچوں میں گم ایک تجریدی خیال بُنتا نظر آتا ہے۔ کبھی

ایک خیال سے ہٹ کر دوسرا اور کبھی اس سے الگ تیسرا خیال اس کے ذہن کی انتشار زدہ اور بے ترتیب حالت میں شعور کی رَو کی عکاسی ہے۔اس کے علاوہ قدیم اساطیری جھلک بھی افسانے میں ملتی ہے جیسے کہ گائے کے سینگ پر زمین کے ٹکِے ہونے کا اعتقاد وغیرہ۔

"یہ یہ بازو ہمارے سینے سے لگاؤ دیکھو کتنا گرم ہے میں سرد ہوں اور زمین کے مرکز میں اُبلتا سونا نہیں ہوں زمین میرے سینگ پر گھومتی ہے میرا سینگ درد سے چُور چُور ہو رہا ہے دوسرا سینگ ہے نہیں ورنہ بدلتا زلزلہ آجاتا۔۔۔میرا کیا قصور پھر کسی سر پھرے نے چھرا مار دیا زخم سے بہتا ہوا خون سانپ چوستے رہے ان کی لمبی لمبی زبانیں ڈنک خونخوار اپنے اپنے کام میں مصروف خارش مجھے شدید خارش ہوتی ہے۔۔۔مڑا تڑا بھیانک چہرہ اذیت قبر کا عذاب نہیں نہیں ہاہا کتے لاش کو لیے گھسیٹتے پھرتے ہیں ہمارے سینے سے لگ نہیں یہ سانپ تو نہیں آگ کہ لپٹیں ہیں ان لپٹوں میں ایک رانی سنگھار کیے کسی کے سرہانے بیٹھی ہے بچاؤ، بچاؤ

میرا جسم اس سے زیادہ تنا تو پھوٹ بہے گا اور پھوٹ بہا ہے گرداب لہریں چاند کو چاٹتی سمندر کی لہریں آؤ ہمارے سینے میں اُترو میں ڈوبتا کیوں نہیں اُف میرا سانس میں نیچے ہی نیچے کھینچ رہا ہوں مچھلیاں گوشت نوچتی ہیں لیکن گوشت کو شارک کے دانت بھی نہیں کاٹ پاتے۔۔۔۔"(۴)

اس قسم کے خیالات جو کہ بیک وقت مختلف کیفیات سے تعلق رکھتے ہیں، ذہنی طور پر کردار میں نظر آتے ہیں۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کردار اذیت کو مختلف کیفیات میں بیان کر رہا ہے یا اس قسم کی اذیت، تکلیف کے ہونے کا احساس اس کے رگ وپے میں سرایت کر رہا ہے اس لیے وہ اس احساس کو اصل کیفیت کے ضمن میں ہی بیان کر رہا ہے۔شعور کی رَو کے علاوہ اس افسانے میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔لیکن اس تکنیک کا استعمال شعور کی رَو کی نسبت بہت کم ہے اور صرف افسانے کے آغاز میں ہی دکھائی دیتی ہے۔افسانے کے آغاز میں جب وہ کردار ہسپتال کی دیوار کے ساتھ ساتھ چل کر وہاں سے بھاگنے کی کوشش کر رہا ہے تو دروازے کے شُبے میں دیوار سے ٹکرا جاتا ہے تو فوراََ اس کا خیال وارڈ کے اس بیرے کی طرف جاتا ہے جس نے پانچ روپے رشوت لے کر اُسے اُس دروازے کا پتہ بتایا تھا۔اُسے لگا شاید بیرے نے غلط

پتہ بتایا مگر ساتھ ہی اگلا متعلقہ خیال اُس کے ذہن میں پنپ رہا ہے کہ اُس نے دائیں بائیں مڑنے اور کسی عمارت کی سمت چل کر اُس کی دیوار کے ساتھ چلنے کا بھی کہا تھا۔ یہ سارے خیالات ایک دوسرے کے ساتھ جُڑے ہیں اور ان میں ایک ربط ہے۔ آزاد تلازمہ خیال میں ایک خیال سے دوسرے خیال کا جنم لیتا ہے۔ دروازے کے خیال سے پانچ روپے کے نوٹ کا خیال جو دروازے کے پتے کے لیے بیرے کو دیا تھا۔

> "نہیں دروازہ ہو تو نظر آئے اور یہ یہ دیوار اندھیرے میں گھل۔۔۔اوہ نہیں میں نے وارڈ بیرے پر پانچ کا نوٹ ضائع نہیں کیا یہ دیوار تو دیکھتے ہی دیکھتے میری آنکھوں میں گھل رہی ہے گھل گئی ہے اچھا اس نے مجھے بتایا تھا کہ اگر میں دائیں طرف گیا تو ممکن ہے پکڑا جاؤں اور اگر اس بغل والی عمارت کے ساتھ ساتھ چل کر بائیں جانب مڑا تو بڑے دروازے سے باہر نکل جاؤں۔"(۵)

اس اقتباس میں بھی پہلے خیال سے دوسرا اور دوسرے خیال سے تیسرا خیال جنم لے رہا ہے۔ یہ افسانہ تجریدی افسانہ ہے اور تجریدی افسانے کی ایک خاصیت اور بھی ہے کہ اس میں کرداروں کے نام نہیں ہوتے۔ تجریدی افسانے کی اسی خاصیت کا ذکر افسانے میں موجود دو کرداروں، مردہ خانے کا سوپیر اور ہسپتال سے بھاگنے والا کردار دونوں کے مکالموں میں تجریدیت کی یہ خاصیت نظر آتی ہے کہ اس طرز کا افسانہ ناموں سے عاری ہوتا ہے۔

> "تمہارا نام کیا ہے؟"
> "جو نام مرضی آئے دے دو۔"
> "ناموں سے مجھے بھی دلچسپی نہیں اس لیے مجھے خود بھی اپنے نام کا پتہ نہیں۔"(۶)

اس افسانے میں شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال زیادہ ہے جس میں بے ربط خیالات اور واقعات کے باعث افسانہ تجرید نگاری کے زمرے میں آتا ہے۔

'سونے کی تلاش' یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے۔ اس افسانے میں تجریدیت کے تحت شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیکوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ تجریدیت میں چونکہ بے ترتیب خیالات کو پیش کیا جاتا ہے جیسے شعور کی رَو کے تحت انسان بے ترتیب خیالات اور سوچیں بُن رہا ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح اس افسانے میں واقعات کی کوئی خاص ترتیب نہیں ہے۔ واقعات کی منطقی ترتیب کو پلاٹ کہتے ہیں اور اس افسانے میں واضح پلاٹ نہیں ملتا، لیکن کہانی پن کا اتنا عنصر ضرور موجود ہے کہ بقول سلیم اختر فلم کے ٹریلر

کی مانند ہے کہ فلم کی کہانی ٹریلر دیکھ کر کچھ نہ کچھ سمجھ ضرور آجاتی ہے۔ جدید اردو افسانے کی تنقید میں زیادہ بحث کہانی پن کے عنصر پر ملتی ہے کہ جدید افسانہ کہانی پن سے عاری ہے اور نگہت ریحانہ خان کے مطابق اس میں کہانی پن کا تھوڑا بہت عنصر ہونا ضروری ہے تاکہ قاری کے ذہن پر بوجھ نہ پڑے۔ اس افسانے میں کہانی پن کا یہ عنصر موجود ہے کیونکہ اس میں ایک کردار ڈاکٹر مسعود کی ذہنی کیفیت، داخلی کشمکش اور خواہشات کا اظہار نظر آتا ہے۔ کہانی کا آغاز ہی بے ربط ہے مگر آگے بڑھتے ہوئے کہانی کے کردار اور مزید واقعات کی سمجھ آنے لگتی ہے۔ یہ افسانہ ایک بے ہنگم سوچ پر مبنی ہے جس میں ڈاکٹر مسعود کا کردار خیالوں میں جی رہا ہے اور ان خیالوں پر اثر ایک لاش کا ہے جو پوسٹ مارٹم کے لیے لائی گئی ہے۔ اس افسانے کا آغاز ہی ایک سوچ سے ہو رہا ہے۔ نہ کوئی جگہ نہ کوئی منظر کوئی شخص ہے جو ایک لاش کو دیکھ کر خود ہی سوچے جارہا ہے اور کچھ اندازہ لگانے کی کوشش میں ہے۔

> "اس کی نظریں سامنے گولیوں سے چھدی ہوئی بھول بھلیوں میں بھٹک رہی تھیں ۔سارے راستے سینے پر تھے۔ باقی سارے جسم پر کوئی نشان نہ تھا۔ وہ ان بھول بھلیوں میں اپنی نگاہ تلاش کرتا ہوا آہستہ آہستہ اٹھا اور گیلری کی سیڑھیاں اترنے لگا۔"(۷)

اس افسانے میں کہانی کا عنصر یہ ہے کہ ایک ڈاکٹر مسعود کا کردار ہے اور وہ اپنے خیالات میں ایک سمگلر کی لاش کے ساتھ ہم کلام ہے اور اس کے ساتھ سونے کی تلاش میں سفر بھی کرتا ہے۔ افسانے کے آغاز میں ہی سوچوں اور خیالات کا سلسلہ نظر آنا شروع ہو جاتا ہے جو کہ شعور کی رَو کے اثرات میں بے ترتیبی کا حامل ہے ۔افسانے میں ایک انسانی کردار کے گرد کہانی تخلیق ہوئی ہے۔ جو ڈاکٹر بننے والا ہے اور وہ سوچ رہا ہے۔ اب اس کا دماغ کیسے کام کر رہا ہے؟ یا اس کی سوچ میں شعور کی رَو ایسے نظر آتی ہے کہ جب وہ سیڑھیاں اُتر رہا ہے تو اس لاش کے بارے میں سوچ رہا جس کے سینے پر گولیوں کے نشان دیکھے تھے، وہ اسی بارے میں سوچ رہا ہے کہ ایک کردار روشن اسے مخاطب کرتا ہے اور اس کی سوچ کا رُخ بدل جاتا ہے کہ وہ تو ابھی مکمل ڈاکٹر نہیں بنا تو سب پہلے دن سے ہی اسے ڈاکٹر بلاتے ہیں۔

افسانے میں زماں و مکاں کا عنصر نہیں ہے کہ یہ سب کب اور کہاں ہو رہا ہے سوائے اس کے کہ مسعود ہسپتال یا کالج میں موجود ہے لیکن سمگلر کے ساتھ وہ کہاں گیا اس کا علم نہیں۔ شعور کی رَو میں ڈاکٹر مسعود کا پہلے لاش کے بارے میں خیال پھر روشن کی آواز کی دخل اندازی اور ساتھ ہی مسعود کا یہ سوچنا کہ یہاں سب پہلے سال سے

ہی ڈاکٹر بلانے لگتے ہین اور پھر ایک دم لاش کے سینے پر نگاہوں کا جم جانا اور سوچ کے رُخ کا بدلنا اور خیال سے خیال پیدا ہونا۔ "کتنا خوبصورت سینہ ہے۔ جیسے، جیسے کیا؟" (۸) یہاں سے **مسلسل** شعور کی رَو کے واقعات ہیں اور سوچ کی بے ترتیبی نظر آرہی ہے۔ اُسے روشن کی آواز سنائی دیتی ہے کہ وہ لاش کو مردہ خانے لے جا کر فرش صاف کرنے والا ہے لیکن وہ لاش کے سینے کے بارے میں سوچ رہا ہے ساتھ روشن کی باتیں بھی سن رہا ہے۔ کبھی وہ سفید دیواروں پر جھانکتا ہے تو کبھی گولیوں کے سوراخوں کو غاروں کے منہ قرار دیتا ہے۔ کبھی اس کا دھیان ایک جگہ اور کبھی کہیں اور ہوتا ہے یعنی ایک نقطے پر سوچنا محال ہے۔ اس کا ذہن **مسلسل** بھٹک رہا ہے۔ وہ ایک جگہ اپنا ذہن مرکوز نہیں کر پارہا۔ روشن کے ساتھ بات چیت اور اپنے خیالات کو وہ ایک رَو میں لے کر چل رہا ہے جو بار بار منتشر ہو جاتی ہے۔

"جیسے مرمر کی سل، احکام کی تختی اور یہ گولیوں کے نشان ان غاروں کے منہ جن میں
داخل ہو کر جب انسان باہر آتا ہے تو مرمر کی سل بن چکا ہوتا ہے جس پر وہی عبارت
لکھی ہوتی ہے اور وہی غار ہوتے ہیں۔
مسعود یہ سوچ کر بہت حد تک مطمئن ہو گیا کہ اب سینے کے غار روشن ہو جائیں گے اور
اس کی نگاہیں لوٹ آئیں گی۔
"چلئے صاب۔"
روشن نے بوریئے کا ٹکڑا بالٹی میں نچوڑتے ہوئے کہا۔
"اچھا۔ بس، ایک منٹ۔"
"سمگلر تھا۔"
"ہوں۔" (۹)

جب اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ لاش ایک سمگلر کی ہے، تو بنا کسی ربط کے جو منظر دکھایا جا رہا ہے وہ لاش کا پوسٹ مارٹم ہے لیکن وہ اپنے حال میں سمگلر کی لاش کے بارے سوچ رہا ہے کہ اُسے بھی پوسٹ مارٹم میں شریک ہونا چاہیے تھا اور پھر خود ہی اُلجھن کا شکار ہے کہ وہ کیوں نہ آیا یا شاید اس دن اس کی کوئی کلاس نہیں ہو گی یا پھر پرانی لاشوں میں کوئی لاش کسی سمگلر کی نہ تھی۔ اب وہ سوچ تو سمگلر کے بارے میں رہا ہے لیکن اس کا ذہن ماضی میں پولیس سرجن کے پوسٹ مارٹم کے طریقے کار سے بھی اُلجھ رہا ہے جہاں اُسے موت پر تبصرہ کرنے کی عادت تھی اور یہ ماضی اور حال اس طرح گڈمڈ ہو رہا ہے کہ بظاہر قاری افسانہ پڑھتے ہوئے یہی سمجھے کہ اسی سمگلر کے

پوسٹ مارٹم پر تبصرہ کیا جارہا ہے کہ اس کا کسی سے دس روپے پر جھگڑا ہوا، اس کے سر پر دو زخم اور دل پر دو انچ گہرا اور ایک انچ لمبا زخم لگا ہے۔ یہ سارے خیالات ماضی اور حال کو مشترک حالت میں بیان کر رہے ہیں۔ اس کا دماغ دوبارہ سمگلر کی طرف آتا ہے کہ وہ سمگلر ہے اور پھر سے پولیس سرجن کے پوسٹ مارٹم کا منظر نامہ چل رہا ہے اور ڈاکٹر مسعود کی سوچ اُسے سمگلر اور پولیس سرجن کی باتوں کے درمیان الجھائے ہوئے ہے۔ یہاں آزاد تلازمہ خیال بھی ہے کہ ڈاکٹر بتانے پر کہ وہ سمگلر ہے اسے سمگلنگ اور سمگلنگ سے ملکی معاشیات اور سمگلرز کے پیشے کی غیر قانونیت کے خیالات، سب ایک خیال سے دوسرا خیال پیش کر رہے ہیں جو ایک دوسرے کی وجہ بھی ہیں۔

> ''سمگلنگ کتنا مزیدار پیشہ ہے۔ چند منٹوں میں اتنی ڈھیر ساری رقم پھر اَور سمگلنگ، پھر اور پیسہ۔
>
> لیکن جب اسے سمگلنگ اَور ملکی معاشیات پہ سرجن کی باتیں یاد آئیں تو وہ کچھ شرمندہ سا ہو گیا اور اس نے کٹر نیشنلسٹ بن کر بڑی متنفر آنکھیں لاش کے چہرے کی طرف اُٹھائیں۔''(۱۰)

درج بالا حوالے سے یوں محسوس ہو رہا ہے کہ جیسے ماضی میں اس سمگلر کے پوسٹ مارٹم کے وقت وہ اپنے خیالوں میں وہاں جا پہنچا ہے۔ ایک ہی جگہ کھڑا ایک انسان اتنے سے وقت میں کیا کیا سوچ رہا ہے۔ اس کی شعور کی رَو کہاں کہاں بھٹک رہی ہے۔ ایک لمحے میں وہ سمگلنگ کے پیشے سے متاثر اور اگلے ہی لمحے متنفر ہے اور پھر وہ اپنے خیالوں میں سمگلر سے باتیں کرنے لگتا ہے اور سونے کی سمگلنگ اور تلاش کے متعلق سوالات کرنے لگتا ہے۔ ایک ہی پل میں جبکہ وہ صرف سمگلر کی لاش کے پاس کھڑا ہے، وہ بہت کچھ سوچ رہا ہے۔ شعور کی رَو ایک اور جگہ بھی نظر آتی ہے جب وہ کردار مسعود اپنے خیالوں میں ہی سمگلر کے ساتھ سونا ڈھونڈنے نکل پڑتا ہے تو جن جگہوں پر وہ اپنے ساتھی سے پیچھے رہ جاتا ہے، وہاں وہ کچھ نہ کچھ سوچ رہا ہوتا ہے اور بار بار اس کا ساتھی اسے کہتا ہے کہ صرف سونا حاصل کرنے کے بارے میں سوچو، لیکن وہ ایسا کر نہیں پاتا، وہ بار بار کچھ نہ کچھ سوچنے لگ جاتا ہے۔ سمگلر اسے سوچنا بند کرنے کے لیے کہتا ہے تو شعور کی رَو کی عکاسی اور انسانی سوچ کا پتہ اس مکالمے سے لگتا ہے کہ ''تم کیسی باتیں کرتے ہو۔ ذہن کبھی سوچ سے خالی بھی رہ سکتا ہے؟''(۱۱) مسعود کے ذہن میں شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال کی صورتِ حال گڈ مڈ سی دکھائی دیتی ہے کبھی تو ایک خیال سے

دوسرا خیال جنم لیتا ہے اور کبھی ایک ہی رَو میں مختلف خیالات بُن رہا ہے۔ جیسے اپنے خیالات میں سمگلر سے باتیں کرتے ہوئے سوالات اور اُن کے جوابات کی رَو مختلف ہے۔

"میرے جسم سے کوئی خاص چیز نکلی؟"

"ایک بار میں تم کتنا سمگل کر لیتے تھے؟"

وہ اس کی آنکھوں میں سونے کی چمک دیکھ کر مسکرایا۔

"میرے سینے سے کوئی گولی وولی؟ "

"نہیں۔ کتنا سونا۔"(۱۲)

مختلف سوالات اور سونے کے بارے میں خیالات مسعود اور سمگلر کی سوچ کی ایک رَو کو ظاہر کر رہے ہیں۔ سونے کے بارے میں جاننے کی خواہش، تڑپ اور لگن اس قدر مسعود کے کردار میں دبی نظر آ رہی ہے کہ وہ سمگلر کے سوالات جو کہ اس کے خیالات میں ہی اُبھر رہے ہیں اُن کو نظر انداز کرتا ہوا صرف سونے کے بارے میں سوالات کر رہا ہے۔ یہی تجریدیت کا مطمع ءِ نظر ہے کہ کسی شے کی اصل تک پہنچنا۔ مسعود کا سمگلر میں دلچسپی لینا اس کے اندر دبی ہوئی، سونا حاصل کرنے کی خواہش کو ظاہر کر رہا ہے۔ وہ اپنی زندگی کو بہتر بنانا چاہتا ہے اور امیر ہونا چاہتا ہے اور افسانے میں ایک جگہ سمگلر سے یہ بھی کہتا نظر آتا ہے کہ سونے کی اُسے سخت ضرورت ہے اور اس دن کا انتظار اُسے بہت عرصے سے تھا کیونکہ سونے کے بغیر اس کے بہت سارے کام رُکے ہوئے ہیں۔ انسانی خواہشات جن کے اظہار کے لاشعور میں پنہاں ہونے کی بات تجریدیت کرتی ہے وہ انسانی نفسیات کی عکاس اس افسانے میں نظر آتی ہے۔ یہاں پر انسان کا خارج بھی اُس کے داخل پر اثر انداز ہو کر اس کی نفسیات میں لاشعوری بُنت کا مظہر نظر آتا ہے۔

"خواہشات کی کوئی عمر نہیں ہوتی۔ میں نے جب سے دوسروں کو سونا پہنتے دیکھا ہے، استعمال کرتے دیکھا ہے اَور اس کی اہمیت کو سمجھا ہے، تب سے اسے پانے کے لیے بے قرار ہوں لیکن کوئی طریقہ سمجھ میں نہیں آتا تھا۔ اب میں تمہارا پیچھا نہیں چھوڑوں گا۔۔۔ چلو۔"(۱۳)

اسی افسانے میں آزاد تلازمہ خیال بھی موجود ہے۔ مسعود سمگلر کے ساتھ جب سونے کی تلاش میں نکلتا ہے تو ٹک شاپ کے پاس اسے ایک لڑکا اور لڑکی باتیں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں بھی مسعود کی دبی ہوئی

خواہشات کا اظہار اور آزاد تلازمہ خیال اس طرح نظر آتا ہے کہ لڑکی کے گلے میں موجود لاکٹ میں لڑکے کی تصویر دیکھ کر محبت کا جو جذبہ پیدا ہوا اور جذبہء رقابت بھی کہ یہ لڑکی اس لڑکے کے ساتھ یہاں موجود ہے۔

''موم بتی نے یہ روشنی لڑکی کے گلے میں پڑے لاکٹ سے لی ہے اور لاکٹ میں اس لڑکے کی تصویر ہے اور میں یہ تصویر پھاڑ دوں گا۔''(۱۴) محبت کے اس جذبے سے اگلا خیال ازدواجی زندگی کا پیدا ہو رہا ہے۔ جس کی وجہ مسعود کے خیالات میں پنپ رہی ہے کہ مسعود کے ماموں کا خیال اُس کے ذہن میں پیدا ہوا۔ ماموں کے خیال نے ان کے مسعود کی پڑھائی کا خرچہ اُٹھانے کے خیال کو پیدا کیا اس خیال سے اگلے خیال نے جنم لیا جو یہ تھا کہ وہ مسعود کو پڑھا رہے ہیں اور صرف اس لیے اس میں دلچسپی لیتے ہیں کہ وہ اسے پڑھا لکھا کر اس کا مستقبل بنا کر وہ اپنی بیٹی کی شادی اس کے ساتھ کر دے گا اور اس کے احسانات کا بدلہ ادا کرے گا اور مسعود ایسا نہیں چاہتا۔ سونے کی تلاش دراصل وہ اپنی زندگی کع بہتر بنانے کے لیے کر رہا ہے تا کہ اپنی مرضی کی زندگی گزار سکے اور اُسے کسی کے تابع نہ رہنا پڑے۔ یہی چیز تجریدیت کے مقاصد میں شامل ہے جو اس افسانے میں عیاں ہے۔

سونا پا لینے کی جستجو اُسے مستقبل کے منصوبے بنانے پر بھی آمادہ کر رہی ہے۔ پورے افسانے میں یہی خیالات اُسے آتے ہیں۔ کبھی متفرق خیالات شعور کی رَو اور کبھی بالترتیب خیالات آزاد تلازمہ سے جنم لیتے ہوئے اس افسانے کو ایک مکمل تجریدی افسانے کی صورت میں ڈھالتے ہیں۔

تجریدیت چونکہ شعور کی رَو سے پھوٹتی ہے۔ اس لیے افسانے میں بے ترتیبی اور خیالی واقعات کے سوا اور کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ اس افسانے میں شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال دونوں موجود ہیں لیکن اوّل الذکر تکنیک کا استعمال زیادہ کیا گیا ہے۔ تکنیک سے ہٹ کر دیکھا جائے تو یہ انسانی فطرت کی کہانی ہے کہ خواہشات انسان کی سوچ میں بھی شعوری اور لاشعوری طور پر جگہ بنا لیتی ہیں۔ جیسے مسعود کو پتہ چلا کہ یہ سمگلر کی لاش ہے تو اس کے دل میں سونا حاصل کرنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ ایسے خیالات میں ہی وہ سمگلر کے ساتھ سونے کی تلاش میں نکل پڑا اور اس کی وجہ اسی کے خیالات میں نظر آتی ہے کہ وہ آزاد زندگی گزارنا چاہتا ہے کسی کا احسان نہیں لینا چاہتا۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ انسان کے دل میں 'کاش' رہ جاتا ہے اور پھر وہ اپنی خواہشات کو تصورات کے ذریعے آسودگی بخشتا ہے اور یہ محض تصور ہی تھا جس میں مسعود ایک لاش کے ہمراہ سونے کی تلاش میں نکل جاتا ہے۔ اسی طرح اس افسانے کا عنوان بھی 'سونے کی تلاش' ہے اور آغاز ایک ڈاکٹر کی سوچ سے ہو رہا ہے جو

سمگلر کی لاش کے پاس کھڑا ہے اور چند لمحوں میں بہت طویل سفر طے کر لیتا ہے جن کا تعلق خیالات سے ہے ،خواہشات سے ہے۔ یہ شعور کی رَو کا عکاس افسانہ ہے جس میں انسان صدیوں کا سفر لمحوں میں طے کر لیتا ہے۔
افسانہ '13' تجریدیت کے لحاظ سے ایک مکمل طور پر کہانی پن سے عاری افسانہ ہے۔ یہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے اور اس افسانے میں شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال زیادہ ہے۔ یہ افسانہ صیغہ واحد متکلم میں 'میں' کے تحت لکھا گیا ہے۔ جس میں صرف ایک ہی کردار ہے، 'میں'، جس کی شعور کی رَو اُس کے خیالات کو مسلسل بھٹکا رہی ہے۔ ایمپلائمنٹ ایکسچینج سے شروع ہونے والا افسانہ ڈاکٹر کے کلینک پر ختم ہوتا ہے اور اس دوران وہ کردار اپنے خیالات میں ہی اپنے گھر، مکڑی کے جالے، بس کے سفر، گودام، دریا پر پکنک، تار کے شارٹ سرکٹ اور خود ساختہ اذیت کے بعد بالآخر ڈاکٹر کے پاس اس کی سوچوں کا اختتام ہوتا ہے۔
یہ کردار ایمپلائمنٹ ایکسچینج کے باہر موجود ہے اور جب کھڑکی کے پاس پہنچتا ہے تو کلرک ایک کاغذ تہہ کر کے اس کے ہاتھ میں تھماتا ہے اور کہتا ہے کہ اس میں موجود رازوں کی خاطر تمہیں زندہ رہنا ہے جبکہ کاغذ بالکل صاف تھا۔ اگلے ہی لمحے میں وہ اپنے گھر میں موجود ہے اور دستک کی آواز پر دیکھا تو میٹر بند کرنے کے لیے کوئی شخص آیا کھڑا تھا۔ پھر وہ کردار خود کو ایک کوٹھری میں بند پاتا ہے پھر وہ گھر سے نکل کر چلا جا رہا ہے جہاں مختلف قسم کی سوچیں شعور کی رَو کے تحت نظر آتی ہیں۔

> ''روشنی اتنی تیز ہے کہ کائنات سورج کا عکس پڑنے سے سیاہ ہو گئی ہے۔ میرے جوتے کچی گلی کی پکی ایجنٹوں کے ساتھ سازش کر رہے ہیں۔ میرے پیر اس سازش کا شکار ہو رہے ہیں۔۔۔۔ مکڑی کے جالے ہیں یا شاید پلاٹینیم کے بنے ہوئے تار، میرے سر اور۔
> پیروں کے درمیان۔
> پیارے بچو! کہو خوش آمدید،
> انہوں نے مجھے اس جال سے لٹکتے دیکھ لیا ہے اور مختلف آوازے کسے ہیں۔''(۱۵)

بس میں سفر کرنے کے بعد ایک سٹاپ پر اُترتا ہے تو مسافر، ڈرائیور، کنڈکٹر کوئی بھی نہیں ہے بس خود بخود چل رہی تھی۔ بونٹ کا ڈھکن اٹھا کر دیکھا تو اپنے سر کو پنکھے میں اٹکا پایا اور ماتھے پر ڈرائیور لکھا ہوا ہے۔ فوراً سے ہی بس کے بعد موم بتی کا ذکر خیالات کے غیر منطقی اور بے ربط ہونے کو ظاہر کرتا ہے۔
تحریری مصوّری مین رنگوں کو بہت اہمیت حاصل ہے اور اس تجریدی افسانے میں بہت سے رنگوں کا ذکر بھی کسی خاص تناظر میں ملتا ہے۔ موم بتی کی روشنی کے حلقے کا مختلف رنگوں سے بیان کیا گیا ہے اور شعلہ منجمد ہونے

کو بالکل تصویری شکل میں ڈھال دیا ہے۔ اس موم کو مش روم کے ستونوں میں ڈھال کر پیش کیا گیا ہے اور یہاں بھی شعلے کے اندرونی حلقے کو سیاہ پتھر کہا گیا ہے۔ ''موم بتی روشن، سب سے باہر نیلا حلقہ، پھر نارنجی، پھر پیلا اور وسط میں سیاہ تلک، شعلہ منجمد ہے۔''(۱۶) اس سے بالکل ایک تصویری شکل محسوس ہو رہی ہے کیونکہ منجمد شعلہ صرف تصویر میں ہی دکھایا جا سکتا ہے۔ پھر ''موم مش روم کے ستونوں میں چنی گئی ہے اور ساتھ ہی منجمد نیلے نارنجی اور پیلے حلقے، لیکن سیاہ تلک پتھر ہے۔''(۱۷) یہ بھی تصویر کی لفظی تصویر کشی معلوم ہوتی ہے۔ تجریدیت میں رنگوں کا خاص عمل دخل چونکہ مصوّری کے زمرے میں آتا ہے، اس لیے تجریدی افسانے میں شعور کی رَو میں بہتے متفرق خیالات میں بھی لفظی تصویر کشی رنگوں کے اشتراک سے کچھ اس طرح کا منظر نامہ بیان کیا جاتا ہے جو بالکل تجریدی تصویر کے مشابہہ نظر آتا ہے۔

''دھنک پگھل کر سفید ہوئی ہے اور بہہ نکلی ہے اس سفید مادے کے پہلے قدم جمتے جاتے ہیں، دوسرے قدم اوپر سے پھسل کر پہلے بن جاتے ہیں اور سرخ ہو جاتے ہیں، سفید اور سرخ لہریں، پٹیاں، ایک کونے میں نیلے آسمان پر تارے، جمتے پھسلتے قدموں میں میرے قدم بھی ہیں اور میں نے بھی اس نیلے آسمان کے ٹکڑے پر اپنا ستارہ ٹانک دیا ہے۔''(۱۸)

یہ افسانہ شعور کی رَو کی تکنیک میں لکھا گیا ہے، جس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات خیالات کا حصّہ ہیں اور ان میں کوئی منطقی ربط یا عام سا تعلق بھی نہیں، ایک کے بعد ایک سوچ منتشر دکھائی دیتی ہے۔ لیکن پورے افسانے میں ایک جگہ آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے جس میں ایک قیمتی پتھر کے ذکر پر اسی سے متعلقہ خیالات کردار کے ذہن میں آتے ہیں۔ تجریدی افسانے میں شعور کی رَو کی تکنیک سے بیان کردہ مختلف واقعات یا خیالات بعض اوقات معمولی اور عام سے معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن جب پورے افسانے میں کسی جگہ پر خیالات کا تسلسل دکھائی دے جسے آزاد تلازمہ خیال کے تحت بیان کیا گیا ہو تو وہ 'خاص' معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس خاص تسلسل میں بھی ایسے متفرق خیالات شامل ہوتے ہیں جو اُس خاص خیال میں تجریدی تاثر اُبھارتے ہیں۔ لفظ 'پتھر' سے آگے مزید متعلقہ خیالات کردار کے ذہن میں اُبھر رہے ہیں۔

''دیکھو میں کونے کے سرے کا چنا ہوا اور قیمتی پتھر رکھتا ہوں۔
جس پتھر کو معماروں نے رَدّ کیا وہ کونے کے سرے کا پتھر ہوا۔
یا ٹھیس لگنے کا پتھر جو ٹھوکریں کھانے کو راستوں پر آیا۔۔ کیونکہ وہ نافرمان ہوئے،

پتھروں پر میرا نام کندہ ہے اور میں نے ہی پتھروں کے تخت پر بیٹھے شخص کے ہاتھوں
میں وہ کتاب دیکھی جو کہ اندر سے اور باہر سے لکھی ہوئی تھی اور جسے مہریں لگا کر بند کیا
گیا تھا۔
کون ان مہروں کو توڑے گا؟
میں نہیں توڑوں گا۔
کون ان مہروں کو توڑے گا؟
میں ہی توڑوں گا۔"(۱۹)

درج بالا اقتباس میں 'پتھر' سے متعلقہ خیالات تسلسل میں ہیں اور ہر جملے سے ایک نیا جملہ اور خیال سامنے آتا ہے۔ کونے کے سرے کا پتھر، پتھر سے ٹھوکریں کھانا، پتھروں پر نام کندہ ہونا اور پتھروں کے تخت پر بیٹھا ہوا شخص، شخص کے ہاتھ میں کتاب، کتاب پر مہریں اور مہروں کو توڑنے کا خیال، آزاد تلازمہ کے تحت مجموعی طور پر تجریدی تاثر بُن رہا ہے۔ ایمپلائمنٹ ایکسچینج سے شروع ہونے والا افسانہ جو گھر، کوٹھری، مکڑی کے جالے، بغیر ڈرائیور اور کنڈکٹر بس کے سفر، موم بتی کی روشنی، گودام سے آنے والی تیز بُو، دھنک کے پگھلنے کی تصویر کشی، اس سارے منظر نامے کو بے ترتیب اور منتشر صورتِ حال کے ہمراہ تجریدی صورت میں پیش کر رہا ہے۔

'چوراہا' یہ افسانہ بھی انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے اور اسی افسانے کے نام پر مکمل افسانوی مجموعے کا نام رکھا گیا ہے۔ یہ افسانہ بھی اپنے افسانوی مجموعے کے متعدد افسانوں کی طرح تجریدی افسانہ ہے۔ اس افسانے میں شعور کی رَو کا استعمال زیادہ ہے اور آزاد تلازمہ خیال کا استعمال بہت کم ہے۔ تجریدیت کا خاص تعلق شعور کی رَو سے اس لیے جوڑا جاتا ہے کہ یہ واضح طور پر ہیئت کی ٹوٹ پھوٹ، کہانی پن اور پلاٹ کی معدومیت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس لیے زیادہ تر افسانوں میں آزاد تلازمہ خیال کی نسبت شعور کی رَو کا استعمال زیادہ نظر آتا ہے لیکن افسانے میں کہیں نہ کہیں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں بھی ایک ہی کردار ہے جس کا کوئی نام نہیں۔ کہیں 'اس' اور کہیں 'وہ' کے ساتھ کردار کو ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ کردار اپنے گھر کی تلاش میں سڑک کے چوراہے پر بیٹھا ہے اور مختلف قسم کی سوچیں اسے گھیرے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے تو تجریدیت کے مفہوم کی عکاسی بھی اس افسانے میں کردار کے ایک خیال میں ظاہر ہو رہی ہے جو اس بات کا

ثبوت ہے کہ کردار جو کچھ سوچ رہا ہے وہ شعور کی رَو کے تحت تجریدیت کا حامل ہے اور وہی خیال کی اصل بھی ہے۔ تجرید کا لفظ عربی لفظ 'جَرَدَ' سے نکلا ہے اور اس کے معنی 'ننگا' کے ہیں۔ یہی بیان یہاں بھی لفظ کے اسی معنی اور مفہوم میں خیال کے ہمراہ پیش کیا گیا ہے۔

"یہ ہر شے مجھے ننگی کیوں نظر آرہی ہے۔ کیوں نہ آئے، میں لفظ کا صحیح استعمال جو کر رہا ہوں۔ اپنی اصل میں ہر شے ننگی ہوتی ہے اور یہ لفظ ننگا بھی کتنا ننگا ہے۔ اسے ہنسی آگئی ــــ میں نے لفظ کا کتنا خوبصورت جال بُنا ہے ــــ "[۲۰]

افسانے کا واحد کردار سینما سے فلم دیکھنے کے بعد بس کی تلاش میں چوراہے پر بیٹھا ہے اور مختلف سوچوں اور خیالات مین گم ہے۔ وہ آنکھ جھپکتا ہے تو اپنی پلکوں کی لرزش سے یہ محسوس کرتا ہے کہ جیسے کوئی شخص یا سایہ اس کے سامنے سے گزر کر گیا ہو۔ بس کے انتظار میں کچھ دیر بعد اسے جب ایک ٹیکسی والا نظر آتا ہے تو اسے دیکھتے ہی ایک کے بعد ایک خیال جو کہ متعلقہ ہے، اس کے ذہن میں وارد ہو کر آزاد تلازمہ خیال بُن رہا ہے۔ لفظ 'مجبور' سے اس کے ذہن میں ہر انسان کی مجبوریوں کو تانا بننے لگتا ہے۔ یہاں یہ تکنیک بالکل علمِ نفسیات کی تکنیک جیسی ہے جس میں ایک لفظ بولتے ہی مختلف خیالات جو کہ اسی لفظ سے جُڑے ہوتے ہیں، ذہن میں وارد ہونے لگتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی آزاد تلازمہ خیال نظر آتا ہے جو ایک بات سے متعلقہ کوئی دوسرا خیال پیش کر رہا ہے۔

"پاں، پاں، پانپ۔ اس نے چونک کر دیکھا، پیلی چھت والی سیاہ کار جانے کب سے وہاں کھڑی تھی اور ڈرائیور شاید بے صبر ہو رہا تھا۔

کبھی تو یہ ٹیکسی والے حرامی باپ کی نہیں سنتے۔

"صاحب ہم کیا کریں۔ مالک کہتا ہے اگر شام تک پچاس روپے نہ دیئے تو۔ صاب ایمپٹی پڑ جاتی ہے ــــ صاب ہم مجبور ہیں۔"

کون مجبور نہیں ہے۔ زمین کے ذرے ذرے سے لے کر آسمان ــــ میں پھر بہکنے لگا ہوں۔ میں اس وقت بالکل مجبور نہیں ہوں۔"[۲۱]

آزاد تلازمہ خیال اس اقتباس سے آگے پھر نظر آتا ہے کہ جب کردار ٹیکسی ڈرائیور کی آنکھوں کی سرخی اور لمبی مونچھوں کو دیکھتا ہے تو اس حُلیے سے اس کے ذہن میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہو سکتا ہے یہ قاتل ہو

اور میں اکیلا ہوں کہیں یہ مجھے قتل ہی نہ کر دے۔اسی طرح کے وہم اس کے دماغ میں گردش کر رہے ہیں جن کا تعلق ٹیکسی ڈرائیور کے ظاہری حُلیے سے ہے۔

افسانے میں شعور کی رَو یعنی منتشر اور بے ربط خیالات کردار کے ذہن میں چل رہے ہیں جو اس کی مسائل بھری زندگی کے عکاس ہیں۔وہ کردار سڑک پر چوراہے کے پاس بیٹھا ہے اور اردگرد کی مختلف چیزوں کو دیکھ کر متفرق خیالات ایک کے بعد ایک اس کے ذہن میں چلے جا رہے ہیں۔وہ چبوترے پر روشنی کے بارے میں سوچ رہا ہے تو اگلے ہی لمحے صلیب کی طرف اس کی سوچ مائل ہو رہی ہے اور اس سے اگلے لمحے چھپکلیوں کی طرح رینگتی نظریں جو کھمبوں پر گڑی ہیں اور پھر بھوک محسوس ہونا یعنی چند لمحات میں اتنے سارے متفرق خیالات اس کی شعور کی رَو کی عکاسی کر رہے ہیں۔اس کے یہ خیالات کسی منطقی ترتیب کی نہیں بلکہ غیر منظم سوچ اور ذہنیت کی عکاسی کر رہے ہیں۔

"وہاں ٹریفک کے سپاہی کا چبوترہ تھا اور اس کے بالکل اوپر روشنی کا ہالہ،
یہ ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی چلی گئی ہیں۔صلیب! صلیب کا وہ حصّہ ہے جہاں،
نہیں نہیں۔
۔۔۔اس کی نظر میں چھپکلیوں کی طرح آہستہ آہستہ کھمبوں کی روشنی میں رینگنے لگیں،
کوئی نہیں، کچھ نہیں، مجھے بھوک لگ رہی ہے،"(۲۲)

افسانے میں کہانی پن کا ہلکا پھلکا عنصر بھی موجود ہے بقول ڈاکٹر سلیم اختر فلم کے ٹریلر کی مانند، کیونکہ افسانہ پڑھ کر کسی حد تک یہ سمجھ میں آجاتا ہے کہ ایک کردار ہے جو اپنے گھر کی تلاش میں ہے اور اس کے خیالات سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کہیں سے بھاگ کر آیا ہے اور پولیس اس کا پیچھا کر رہی ہے اور اس کی وجہ اس کے کاروبار کے سیلز مین ہیں جو شاید اس کے نام پر کوئی غیر قانونی کام یا فراڈ کرتے رہے ہیں اور اب یہ شخص پولیس سے بھاگتا پھر رہا ہے۔ان سارے خیالات کو شعور کی رَو کے ہمراہ کچھ اس طرح سے دکھایا گیا ہے کہ کہانی پن کا عنصر بھی جھلکتا ہے اور شعور کی رَو کی بے ترتیبی بھی اس میں موجود ہے۔یہی وہ کمال فن ہے جس کی وجہ سے جدید اردو افسانے کے ناقدین تجریدی افسانے کی مخالفت کے باوجود انور سجاد کو تجریدی افسانے میں اوّلیت دیتے ہیں۔ان تمام ناقدین کا ذکر نظری مباحث میں کیا جا چکا ہے۔اس افسانے میں مکمل کہانی اور واقعات، گو کہ ایک ہی جگہ کے دکھائے گئے ہیں تو اس میں زمان و مکاں کا ہلکا سا عنصر بھی ہے جس سے صرف یہ معلوم ہوتا

ہے کہ کسی سینماہال کے باہر وہ شخص بس کی تلاش میں ہے۔ آدھی رات کا وقت ہے اور منتشر خیالات اس کو اس طرح گھیرے ہوئے ہیں کہ اس کی نفسیاتی کیفیت مکمل طور پر عیاں ہو رہی ہے۔

"او خدایا، میرے خدا، یہ تین کانٹوں کا تاج، میرا شہر، شین۔ہ۔رے اور میرا دم گھٹ رہا ہے۔

میری آنکھوں کے سامنے یہ تاج نوجوان چہرے کی ہڈیوں میں پگھل گیا ہے۔

آنکھوں کے گرد سیاہ حلقے، گالوں پر فٹ پاتھ، لکیریں اور منہ میں بھوکی چپ کا پتھر،

اگر میں نے منہ سے کوئی لفظ نکالا تو یہ پتھر ہر سر کو پھوڑ دے گا۔ لیکن میں سقراط نہیں ہوں اور میرا دل اس وقت تک صاف خون پمپ نہیں کرے گا، جب تک میرے سیلز مین مجھے سڑکوں پر، چوراہوں میں نیلام کرنا نہیں چھوڑتے۔ حرامیوں نے مجھے بواسیر کر دی ہے۔"(۲۳)

افسانے کے آخر میں جب پولیس والے اس سے پوچھ گچھ کر کے اس سے پیسے اور سگریٹ لے جاتے ہیں تو وہ اس وقت خوف محسوس کرتے ہے۔ مگر اپنے متفرق خیالات، شعور کی رَو کا احساس اسے ہوتا ہے تو وہ حیرت محسوس کرتا ہے کہ یہ سب میں کیا سوچ رہا تھا اور اس سوچ میں بھی بے ترتیبی اور غیر منظم حالت کی عکاسی موجود ہے۔

"خون میں بو تو ہوتی نہیں البتہ ذائقہ برا نہیں۔ اس نے اپنے سر کو جھٹکایا، مجھے کیا ہو گیا تھا؟ کیا ہو جاتا ہے؟ ہوں؟ وہ، وہ گھڑیال کی بازگشت کہاں گئی؟ دورہ تھا؟ ہذیان تھا؟ یا گھر والے شاید ٹھیک ہی کہتے ہیں۔ میں کچھ کچھ پاگل ہوتا جا رہا ہوں۔ خوامخواہ ڈر کے پیسے اور سگریٹ ان کے حوالے کر دیئے۔"(۲۴)

پورے افسانے میں ایسے ہی عجیب و غریب خیالات اس کے دماغ میں چل رہے ہیں اور اس کا دماغ تجریدی مصّوری کا کینوس نظر آتا ہے جس میں طرح طرح کے ایک دوسرے سے غیر متعلقہ خیالات بکھرے پڑے ہیں اور وہ خیالات کی رَو میں بہتا چلا جا رہا ہے۔

انور سجاد کا افسانہ 'سازشی' ان کے افسانوی مجموعے 'استعارے' میں شامل ہے جو کہ تجریدیت کے اثرات لیے ہوئے ہے۔ اس افسانے میں شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیکوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ مختصر افسانہ ہے۔ اس میں بے ربط پلاٹ اور بے ترتیب واقعات ہین، جن میں ماضی اور حال گڈ مڈ نظر آتا

ہے۔ بیانات ربط کے حامل نہیں ہیں اور ادھورے مکالمے ہیں۔ انسانی خیالات کی بے ترتیبی شعور کی رَو کی تکنیک کے تحت اس افسانے میں نظر آتی ہیں۔ ’ہم‘ کے صیغے کے تحت کوئی شخص بتا رہا ہے کہ وہ چند لوگ جہاں بھی موجود ہیں وہاں کیا کام کرتے ہیں۔ آغاز میں زماں و مکاں سے عاری افسانہ ہے۔ لیکن ان چند لوگوں کی موجودہ صورتِ حال یا کیفیت کے بیان میں یہ ضرور بتایا جا رہا ہے کہ جو گفتگو اس افسانے میں کی جا رہی ہے، دراصل وہ کر کون رہا ہے اور کیا کہہ رہا ہے۔ جیسے ”ہم دنیا جہان کی باتیں کرتے، سارا دن مٹی کی ٹوکریاں اُٹھا اُٹھا کر سڑکوں میں ڈالتے رہے۔ ہم آزاد تھے، صرف ایک دوسرے کو دیکھ کر یاد آتا تھا کہ ہم قید میں ہیں۔“[۲۵] یعنی ایک بات کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ وہ قیدی ہیں اور مزدور ہیں۔ پھر ایک نہر کے کھودنے کا ذکر آتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہو سکتا ہے کہ وہ مزدور قیدی نہر کھودنے کے کام پر معمور ہیں۔ پھر لاری کا ذکر آتا ہے جس میں وہ سب بیٹھے ہیں۔ یعنی وہ اپنی قید کی جگہ سے مزدوری کرنے کہیں اور لے جائے جاتے ہیں۔ پھر ”سورج کی آخری کرن تھامے“ کے الفاظ شام ہونے کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ سورج غروب ہونے کو ہے اور کام کرنے والے اپنے ٹھکانوں کی طرف گامزن ہیں۔ نہر کے مکمل ہونے کا سوچتے ہوئے ایک تانگہ نظر آجاتا ہے تو دماغ اس طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ تانگے میں لڑکیاں بیٹھی ہیں اور وہ سب اپنی قید، محنت، مشقت اور نہر کب مکمل ہو گی، یہ سوال بھول کر، ان لڑکیوں کے تانگے کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ یہاں بھی خیالات کی بے ربطی ہے کہ انسان ایک وقت میں ایک نقطے پر مرکوز نہیں رہ سکتا بلکہ ہر لمحے منتشر خیالات بُنتا ہے۔ یہ قیدی خواہشات کے قیدی بھی ہو سکتے ہیں۔ ذمہ داریوں کا بوجھ انھیں پابندیوں میں جکڑے ہوئے ہے۔ اپنی زندگی جینے کے لیے آزاد نہیں ہیں۔

”___ بھلا یہ کیا بچگانہ حرکت تھی۔
جب پہرے دار لڑکے کو لے گئے تو ہم میں سے ایک نے سرگوشی کی۔
___ یہ اسی مشہور رقاصہ کا حرامی بچہ ہے۔
ہی ہی، ہی ہی ہی، ہی ہی ہی ہی، ہی ہی۔
ہم سارا دن مٹی کی ٹوکریوں اٹھا اٹھا کر ٹرکوں میں ڈالتے رہتے ہیں۔
چپ چاپ۔
ہم قیدی نہیں ہیں۔ صرف ایک دوسرے کو دیکھ کر یاد آتا ہے کہ ہم قید ہیں۔“[۲۶]

درج بالا اقتباس میں شعور کی رَو کے اثرات ہیں، ایک کے بعد ایک خیال وارد ہو رہا ہے۔ وہ قیدی پہلے تو لڑکیوں کے تانگے کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور ایک بوڑھا مسکرا کر کہتا ہے کہ اس کا 'شیش محل' یعنی اس کا گھر یا شہر جہاں وہ رہتا ہے، وہ اس شہر سے زیادہ اچھا ہے اور ساتھ پھر خیال کہ نہر کب مکمل ہو گی؟ پھر سے وہ اپنے اپنے شہروں کو یاد کرنے لگتے ہیں۔ کبھی وہ لڑکیوں کے تانگے، کبھی نہر کے مکمل ہونے اور کبھی اپنے شہر کے بارے میں سوچتے نظر آ رہے ہیں۔ یہی تجریدیت ہے کہ کہانی کے بیان میں ایک مکمل سوچ عیاں نہیں ہے۔ لیکن اب انھیں بے ربط خیالات میں ہلکا سا ربط آزاد تلازمہ خیال کے تحت ہے کہ ایک خیال سے متعلقہ مزید ایک اور خیال افسانے میں نظر آ رہا ہے۔ ایک اپنے شہر کا ذکر کرتا ہے تو دوسرا اپنے خیالات سے باہر آ کر اپنے شہر کو یاد کرنے لگتا ہے۔ ایک کے خیال سے باقیوں کے خیال افسانے میں بے ربطی کے باوجود ایک تسلسل قائم کر رہے ہیں۔

"ایک نے کہا۔

__ میرا شہر

دوسرے نے آنکھیں بند کر لیں۔

__ دلی چاندنی چوک۔

__ امبر سر__ نان کلچے، باقر خانیاں، پال بازار، دربار صاحب۔

__ سکھ داپتر۔

تیسرے نے مجھ سے بیڑی مانگ کر سلگائی۔

__ لاہور لاہور اے، بھاٹی لاہوری، موچی۔"(۲۷)

اسی طرح باتوں باتوں میں شہروں کا ذکر آنے سے بھی خیالات بے ترتیبی کے حامل نظر آتے ہیں۔ منہ سے ادا ہونے والے جملے اور لفظ آدھے ادھورے ہیں۔ جب ایک قیدی سے اس کے شہر کے بارے میں پوچھا جاتا ہے تو وہ ماضی میں چلا جاتا ہے۔ یہاں بھی آزاد تلازمہ خیال جنم لیتا ہے کہ شہر کے خیال سے شہر سے متعلقہ ایک اور خیال، شہر سے جڑی بیوی کی یاد ہے۔ لیکن یہ بھی ادھورے مکالموں کی صورت میں ہیں۔ موہنجو داڑو کے ذکر پر سب اس بوڑھے سے سوال کرتے ہیں کہ

"__ لیکن وہ تو بہت قدیم زمانے کا شہر ہے۔

__ کیا میں قدیم نہیں ہوں؟

__!

____ یہ وہی شہر ہے، جہاں سے وہ رقاصہ ____

____ ہاں۔

__ لیکن وہ تو معدوم ہو چکا ہے۔ ایک زمانے کی بات ہے۔

__ ہر شے معدوم ہو چکی ہے، ایک زمانے کی بات ہے۔ بوڑھے نے آنکھیں جھپکیں۔

ہمارے رونگٹے کھڑے ہو گئے اور ہم نے سلاخیں تھام لیں۔

بوڑھا ہنسا۔

__ وہ مشہور رقاصہ میرے بیوی تھی۔"(۲۸)

شہر کے معدوم ہو جانے کی بات پر وہ سب خوفزدہ ہو گئے۔ زندگی کے ختم ہو جانے کے خوف نے ان سب کو خاموش کروا دیا، جب ایک لڑکا بے دردی سے چیخا کہ "__ جھوٹے تم سب جھوٹے ہو۔ ہم سب کھوئے ہوئے ہیں۔ ہم سب نہیں ہیں جھوٹے مکار بڈھے۔"(۲۹) زندگی کے ختم ہو جانے کا خوف اور خود کو تسلی دینے کی کیفیت کا اظہار یہ ہے۔ لیکن افسانے کے اختتام پر ہیجانی کیفیت کا اصل راز کھلتا ہے کہ دراصل وہ لڑکا اسی رقاصہ کا بیٹا تھا، جس کا ذکر وہ مزدور کر رہے تھے۔ اس سارے ذکر کے ساتھ ہی خیالات بکھرتے ہیں اور بے ربطی کا احساس افسانے کو جکڑ لیتا ہے۔ پہرے دار اس لڑکے کو مارتے ہوئے سازشی کہتے ہیں کہ وہ قید سے بھاگنا چاہ رہا ہے اور اسے سب سے دور لے جاتے ہیں۔ انسان کی اندرونی کشمکش کا احساس اسے شعور کی رَو میں بہاتا چلا جاتا ہے اور وقفے وقفے سے خیالات کی تکرار بھی ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ افسانے کے شروع میں تھا کہ وہ سارا دن مٹی کی ٹوکریاں اٹھاتے ہیں اور سڑکوں پر ڈالتے رہتے ہیں۔ خاموش بھی رہتے ہیں اور ایک دوسرے کو دیکھ کر قید کا احساس ہوتا ہے۔ وہ خود کو غلام تصور کرتے ہیں۔

کردار کدھر سے آ رہے ہیں کدھر جا رہے ہیں اور انھیں کیوں قید رکھا گیا ہے کیا وہ دوسرے شہروں سے خود آئے ہیں یا لائے گئے ہیں؟ کچھ بھی افسانے میں واضح نہیں ہے اور یہی تجریدیت ہے۔ افسانہ بے ترتیب اور تکرار یہ سوچوں کی آماج گاہ کا منظر پیش کر رہا ہے۔ سوچیں لاشعور سے جنم لیتی ہیں اور بالآخر افسانے کا اختتام بھی سوچ پر ہی ہوتا ہے کہ نہر کب مکمل ہو گی؟ کرداد بار بار اپنی سوچ سے بھٹکتا رہتا ہے۔ کبھی ایک بات سوچتا ہے تو ساتھ ہی دوسری بات سوچنے لگتا ہے، بے ربط پلاٹ اور واقعے کے بیان کے تحت اس افسانے کو تجریدیت کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔

’شیر ازے‘ ،اس افسانے کا عنوان ہی تجریدیت کی نشان دہی کر رہا ہے۔ شیر ازے کا لُغوی معنی تو ’انتظام یا سلسلہ‘ ہے اور یہ ایک ایسا فیتہ ہوتا ہے جسے کتاب کی مکمل جُز بندی کے بعد اس کے پچھلے حصّے پر لگایا جاتا ہے۔ لیکن اس افسانے میں ’شیر ازے‘ آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رَو کے تسلسل اور غیر تسلسل کی نمائندگی ہے۔ یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے ’استعارے‘ میں شامل ہے۔ اس افسانے میں بھی کرداروں کے کوئی نام نہیں ہیں، بلکہ الف، گاف، انیس سال کی کنواری وغیرہ کے لفظ کرداروں کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ آزاد تلازمہ خیال کے تحت خیال میں تسلسل ہونے کے باوجود بھی اس افسانے کا پلاٹ بکھرا ہوا اور بے ترتیب نظر آتا ہے کہ اس میں ایک واقعہ کا دوسرے واقعہ سے کوئی منطقی تعلق نظر نہیں آتا۔ اس کی وجہ شعور کی رَو ہے کہ مصنف نے مختلف واقعات کو اس طرح افسانے میں لکھا ہے کہ اس کا ایک دوسرے سے تعلق محسوس ہوتا ہے، مگر قاری اس کی وجہ یا اسباب تک نہیں پہنچ پاتا کیونکہ وہ ایک ہی نامعلوم علاقے کے متعلقہ واقعات ہیں۔ افسانے میں زمان و مکاں نہیں ہیں۔

’الف‘ نامی کردار جو ایک بزرگ ہے وہ گلاب اُگاتا ہے اور کسی کو وہ گلاب نہیں دیتا۔ وہ گلاب کی قلمیں صرف انھیں دیتا ہے جو راز پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اب یہ کون سا راز ہے اس کا ذکر کہیں نہیں کیا گیا بلکہ اسے ان نوجوانوں سے تقابل کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو نشہ کرتے ہیں یا نشہ آور اشیاء کے باعث دمہ کے مریض بن چکے ہیں بہ نسبت ان کے جو گلاب کی خوشبو سونگھ کر اپنے پھیپھڑوں کو بچا رکھتے ہیں اور راز جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ یہ راز معاشرے کی اچھائی یا برائی کا راز ہو کہ برائی دمے کی طرح انسان کو چمٹ جاتی ہے جبکہ اچھائی انسان کو پاک صاف رکھتی ہے، کسی قسم کی برائی بیماری کی طرح ان میں جڑ نہیں پکڑ سکتی۔ اسی طرح ’الف‘ کا گلاب نہ دینا اور انیس سال کی کنواری لڑکی کا ذکر جو اپنے دروازے کی دہلیز پر بیٹھی ہے کہ وہ تب شادی کرے گی جب گلاب کے پھولوں کی سیج سجائی جائے گی۔ ’گاف‘ کی چرس کی عادت، روڑی پر نوزائیدہ بچہ جس میں سے بارود کی بُو آرہی ہے، جیگر کاؤنٹر کا شور، انیس سال کی کنواری کی بہن کی نفسیاتی حالت، یہ سب شعور کی رَو میں بہتے واقعات ہیں۔ ان میں بے ترتیبی اور بدنظمی کی سی کیفیت نظر آتی ہے۔ افسانے میں سانپ کے کھانے سے گاف کی موت اور جیگر کاؤنٹر کی آواز اور تفصیلات شعور کی رَو کی عکاس ہیں۔

> ”سانپ کے ہونٹوں پر مسکراہٹ ہے۔ گاف نے اتنا کھالیا ہے کہ اس سے سانس نہیں لی جاتا۔ بیٹھتے ہوئے دل اور سر میں بجتی شریانوں پر قابو پانے کی کوشش میں آہستہ آہستہ گاف کے ہونٹوں پر سانپ کی مسکراہٹ پھیلنے لگی ہے۔

بینڈوں کے شور میں کوئی آواز سنائی نہیں دیتی، اس لیے کسی کو جیگر کاؤنٹر کی آواز نہیں آرہی۔"(۳۰)

یہ ایک کیفیت ہے جو تجریدیت کی حامل ہے۔ جیگر کاؤنٹر ایک ایسا آلہ ہے جس سے زمین میں یورینیم کے ذخائر کی ریڈیشن کا پتہ چلایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح نوزائیدہ بچے کی روڑی پر پڑے ہونے کے معاملے میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ جس میں الف کی تمام سوچیں اور سوالات اس بچے سے متعلقہ ہیں اور وہ اپنے گلابوں سے ہٹ کر سوچنے کی کوشش میں ہے۔ بچے کے جسم سے بارود کی بدبو اور اس کی شناخت کے حوالے سے درج ذیل اقتباس آزاد تلازمہ خیال کا حامل ہے۔

"ہجوم کی ناک پر رومال ہیں۔ لوگ اسی کی شناخت کے لیے دور دور سے آتے ہیں۔
ہر نیا آنے والا نفی میں سر ہلاتا ہے۔
__ نہیں میرا نہیں۔
اور چور آنکھوں سے دوسروں کو دیکھنے لگتا ہے۔
میں اتنے معصوم بچے کو اتنی نزدیک سے گولی نہیں مار سکتا۔ تکیے کے لوگ گاف سے پوچھتے ہیں، کہ معاملہ کیا ہے۔ گاف دھوئیں سے جھانک کر کہتا ہے
__ اب روڑی کی کھاد اچھی بنے گی۔
سرخ گلاب کی پھلواڑی میں لوگ بار بار الف سے پوچھتے ہیں۔ معاملہ کیا ہے۔
الف خوشبو کو گود میں لے کر بار بار کہتا ہے۔
__ ابھی لوگ وہاں سے گئے نہیں؟"(۳۱)

مصنف نے پورے افسانے کی تجریدیت کو ایک اقتباس میں سمو دیا ہے۔ جس میں پورے افسانے کے واقعات کا ذکر کر کے ایک لڑکی کی نفسیاتی کیفیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ متفرق سوچیں بھی اسی طرح انسانی دماغ پر اثر انداز ہو کر ایک گنجلک سی کیفیت کو نمایاں کرتی ہیں۔ اسی طرح اس افسانے کی گنجلک کیفیت کو مصنف نے خود بھی افسانے میں 'دیوار' کا نام دے کر الگ الگ خیالات کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں وہ بینڈوں کی آواز کو جیگر کاؤنٹر اور گلاب کی جھاڑیوں کے درمیان دیوار کا نام دیتے ہیں۔ دیوار تو دو حصّوں کو الگ الگ کرتی ہے اسی لیے جیگر کاؤنٹر اور گلاب کا ذکر بالکل مختلف صورتِ حال ہے اور افسانہ میں غیر تسلسل یا غیر منطق کی طرف اشارہ بھی ہے۔ "بینڈوں کی آواز، جیگر کاؤنٹر کے اعلان اور سرخ گلاب کی جھاڑیوں میں سرسراتی ہوا کے

درمیان دیوار ہے۔"(۳۲) اسی طرح کنواری کی بہن کی نفسیات میں افسانے کے واقعات کی تجریدیت کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ کبھی وہ بہن کو کوستی ہے تو کبھی الف کو گالیاں دیتی ہے، کبھی روڑی پر پڑے بچے کو برا بھلا کہتی ہے اور کبھی وائرلیس پر بڑبُڑانے لگتی ہے۔اس کے بعد ایک دم منظر نامہ تبدیل ہو جاتا ہے اور ایک کینٹین کا ذکر ہے جہاں لوگ چائے پی رہے ہیں اور حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ بھی کر رہے ہیں۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ افسانہ انور سجاد نے مارشل لاء کے دور میں لکھا ہے گو کہ افسانہ استعاراتی ہے مگر اس استعارے میں بھی تجریدی صورتِ حال موجود ہے۔اس افسانے کی تجریدی صورتِ حال کو افسانہ نگار نے ایک مکمل اقتباس میں سمو دیا ہے۔جو اس افسانے کی صورتِ حال کی وضاحت کے تجریدی انداز کو ظاہر کرتا ہے کہ درج ذیل اقتباس یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس میں متعدد واقعات لاشعوری ذہن اور شعور کی رَو کے ترجمان ہیں اور یہ الفاظ کہ

> "اَور صفحوں پر بھاگتے لفظوں کا پیچھا کرتے ہیں کہ کنواری پیٹ پر ہاتھ جمائے دروازے میں بیٹھی ہے۔اس کی بہن آنکھوں پر پٹی باندھے تاریک کمرے میں وائرلیس کو بڑبڑاتی اپنے سائے سے گتھم گتھا ہو رہی ہے۔روڑی کی چوٹی پر کوئی لاؤڈ سپیکر کے سامنے کھڑا تقریر کر رہا ہے۔دو بوائے سکاؤٹ سبز یونیفارم پر سرخ گلاب کے بلے لگائے نوزائیدہ بچے کو آر۔ٹی۔فیشل ریسپریشن دے رہے ہیں۔مداری اپنے جیگر کاؤنٹر کا پیچھا کرتے تکیے کا دروازہ توڑے اندر داخل ہو گئے ہیں۔۔۔گاف کے سر کی شریان پھٹ گئی ہے۔۔۔۔۔یہ طے کرنے کی ضرورت سمجھے بغیر کہ سانپ نے گاف کو کھایا ہے یا گاف نے سانپ کو،ایک نے بڑھ کر سانپ کا سر جیب میں ڈال لیا ہے اور دوسرا کھدائی کرتا جا رہا ہے اور ساتھ ساتھ اپنی جیب سے یورینیم نکال نکال کر وہاں دفن کر رہا ہے۔۔۔۔۔۔
> لوگ،بہت سارے لوگ صفحوں پر بھاگتے لفظوں کا پیچھا کر رہے ہیں کہ___"(۳۳)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاید افسانے کے اندر ایک افسانہ دکھایا گیا ہے۔انور سجاد نے تجریدیت کے ہمراہ اس افسانے 'سروئیر۔ورشن۔2'یہ افسانہ ایک سوشل سروے کی نمائندہ 'سروئیر' سے متعلقہ ہے۔یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'استعارے' میں شامل ہے۔اس افسانے میں ایک 'سروئی' کا سروے دکھایا گیا ہے کہ وہ کسی چھوٹے غریب علاقے میں سروے کرنے آئی ہے اور کس طرح یہ سروے کیا گیا ہے۔اس افسانے میں تجریدیت کی دونوں تکنیکیں شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال کا استعمال کیا گیا ہے۔سروئیر ایک چھوٹے سے علاقے کے ایک چھوٹے سے گھر میں گئی ہے، جس کی حالت انتہائی خستہ ہے اور وہاں وہ ایک بوڑھی عورت سے

سوال کر رہی ہے۔ افسانے میں مرکزی دو کردار ہیں، ایک سرویئر کا اور دوسرا بوڑھیا کا کردار ہے۔ اس کے علاوہ تیسرا کردار مجموعی طور پر شور مچاتے بچوں کا ہے، جن کی محض آواز سنائی دیتی ہے۔ یہ آواز تجریدیت کی حامل ہے اور سرویئر اور بوڑھیا کی باتوں کے دوران مسلسل یہ آواز آرہی ہے اور ماحول میں عجیب سی پراسراریت محسوس ہونے لگتی ہے۔

"راجے دی بیٹی ____ دی بیٹی __ (سرنگ میں آواز کھو جانے کو ہے۔)

___ آجا۔

بچے چیختے ہیں۔

__ لُک چھپ جانا __ مکئی دادانا۔

(دوسری مرتبہ وارننگ۔)

__ راجے دی بیٹی آئی جے۔

بڑھیا مسکراتی ہے۔

__ کچھ پیو گی؟

_ جی نہیں شکریہ۔

سرر سرر سرر سرررر۔

وہیں چولہے کے پاس بیٹھی ایک جگہ پر جھاڑو دیئے جا رہی ہے۔

__ بوتل ہی پی لو۔

سوڈے کی گیس اس کے پیٹ میں اُبلتی ہے۔ سرنگ کے کونے سے بالکل قریب ایک بچی چیختی ہے۔

__ آجا۔

راجے __ دی __ بیٹی __"[۳۴]

درج بالا اقتباس میں شعور کی رَو سے تجریدی کیفیت بنائی گئی ہے جس میں بچوں کی آوازیں سرویئر سے متعلقہ بھی محسوس ہوتی ہیں اور غیر متعلقہ بھی لگتی ہیں۔ کبھی آوازیں کبھی بوڑھیا کا مکالمہ، بوتل کی بات پر پیٹ میں گیس کا اُبلنا، جبکہ بوتل پی بھی نہیں اور مسلسل آوازیں کسی منظر کو واضح نہیں کر رہیں بلکہ افسانے کا تاثر تجرید اور ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔ سرویئر کا بوڑھیا سے اس کے شوہر اور بچوں کے متعلق سوالات کرنا اور بوڑھیا کے عجیب و غریب جوابات جن سے پُراسراریت جھلکتی ہے۔ پہلے تو گھر کے نقشے کے بارے میں سرویئر درج کرتی

ہے کہ گھر میں ایک ہی کمرہ ہے اور وہی سب کچھ ہے۔ گھر سے آتی بدبو اور اس پر کیے جانے والے تبصرے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لڑکی ایک سوشل سروئیر ہے۔ اس کا یہ سوچنا کہ میں یہاں ہی کیوں آئی کسی اور علاقے میں چلی جاتی اور گھر کی خستہ حالت دیکھ کر گھبرانا کہ کسی بھی وقت گر سکتا ہے۔ سروئیر کے اندرونی حالات اور خیالات بھی تجریدیت کی تکنیکوں کو مضبوطی سے پیش کر رہے ہیں۔

"گھبراؤ نہیں__ گھبراؤ نہیں__ چھوٹے سے گڑھے سے آواز اُبھر کے اس کے کانوں میں بازگشت بن جاتی ہے۔

راجے دی بیٹی آئی جے__ سرنگ میں آخری گونج کی سسکی۔

__باہر سے تو ٹھیک ٹھاک معلوم ہوتا ہے۔

دراڑوں سے آتی سسکتی روشنی میں گرد کے ذرے ناچتے ہیں۔

__گھر اندر سے ایسا ہی ہوتا ہے۔

__سب گھر اندر سے ایسے ہوتے ہیں۔

بڑھیا شرارت سے مسکراتی ہے۔

سب گھر؟ سب؟ اندر سے ایسے ہی ہوتے ہیں؟ وہ ہڑبڑا کر اُٹھ کھڑی ہوتی ہے۔۔۔

نہیں مجھے خوف زدہ نہیں ہونا چاہیے۔ میں میں ہوں اور میرا گھر میرا گھر ہے۔ اس میں گھبرانے کی کوئی بات نہیں میں سروئیر ہوں میرے سامنے آئینہ نہیں بلکہ بڑھیا اور سرنگ کا دوسرا سرا ہے۔"(۳۵)

اس اقتباس میں آزاد تلازمہ خیال ہے۔ 'گھر' کے لفظ کو سنتے ہی اپنے گھر کے بارے میں اتنے سارے خیالات سروئیر کے ذہن میں نمودار ہوئے کہ بڑھیا کے گھر کی ایسی حالت دیکھ کر اس کے ذہن میں اپنے گھر کی ایسی حالت کا تصوّر پیدا ہو گیا۔ بڑھیا کے گھر کی حالت سے گھر کے گر جانے کا خیال پیدا ہوا، اس خیال پر بڑھیا کا تبصرہ کہ سارے گھر اندر سے ایسے ہی ہوتے ہیں۔ اس تبصرے پر سروئیر کی اپنے گھر کے بارے میں خوف زدگی کی کیفیت آزاد تلازمہ خیال ہے کہ ایک خیال سے متعلقہ خیال نکل رہا ہے۔ اسی خیال میں بڑھیا کا یہ بتانا کہ گھر کے نیچے کی پائپ لائن پھٹ گئی ہے اور پانی دیواروں میں چلا گیا ہے اور سروئیر کا بڑھیا کو دلاسہ دینا اور کارپوریشن میں بات کرنے کا کہنا تو بڑھیا کا جواب کہ ہر گھر کی حالت ایسی ہے کس کس کی رپورٹ کروائے گی۔ شوہر کا

پوچھنے پر کہنا کہ اسے بارہ سال، بارہ ہزار سال ہو گئے گھر سے گئے ہوئے اور یہ کہ وہ اسی پائپ کی رپورٹ کرنے گیا تھا اور واپس نہیں آیا۔ دراصل یہ افسانہ بھی استعاراتی رنگ لیے ہوئے ہے لیکن خیالات کی تجریدیت کو شعور کی رَو کے ہمراہ پیش کر رہا ہے۔ ٹوٹتے، بکھرتے خیالات اور سوچیں انسانی نفسیاتی عمل کی پروردہ ہیں۔

"__ مائی جی __ کافی گپ ہو چکی، اب __

بڑھیا، پھٹی پھٹی نگاہوں سے، دیواروں پر پھیلتے سیلن کے کوڑھ کو دیکھتی ہے۔

__ پائپ __ پانی کی مار۔ مکان کی بنیادوں میں __

__ اوہو مائی کہ جو دیا کہ کارپوریشن سے ___

__ مگر کس کس مکان ___ کس کس پائپ __

میرا بنگلہ تو ابھی نیا ہی بنا ہے، میرے بنگلے کی بنیادوں کے پائپ __ سب گھر اندر سے ___

"(۳۶)

افسانے میں 'لیبر نتھ' اور 'کوکھ' جیسے لفظوں کا استعمال استعارے کے طور پر اس مکان کی پیچیدگی اور گلیوں کے تنگ اور طویل ہونے کو کہا گیا ہے اور 'کوکھ' کے لفظ کے خیال کے ساتھ ہی اگلا خیال سرویئر کو بڑھیا کے بچوں کا آتا ہے۔ 'کوکھ' سے بچے، بچے سے لڑکی کی بات، پھر اس کی عمر کا سوال پھر یہ سوال کہ وہ شادی شدہ ہے کہ نہیں، لڑکی سے ملنے سے روک دینا، اس کے پیٹ کی طرف اشارہ، یہ ساری صورتِ حال آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک سے پیدا کردہ ہے۔ پورے افسانے کی بُنت میں، بچوں کی آواز کے ہمراہ سرویئر اور بڑھیا کی گفتگو چل رہی ہے، جسے آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رَو کے ہمراہ مکالموں کی بے ترتیبی اور ادھورے پن کے ساتھ، تجریدیت کے مجموعی تاثر کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

'کیکر' ایک درخت کا نام بھی ہے اور یہ لفظ کسی ایسے انسان کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے جو اپنے ارادے کا پکا ہو۔ اس کے لیے اردو میں 'کیکر ہونا' کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ افسانہ 'کیکر' انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'استعارے' میں شامل ہے۔ کیکر کے درخت کی خاصیت یہ ہے کہ یہ بنجر زمین پر بھی اُگ جاتا ہے اور اسے پانی کی بہت زیادہ ضرورت نہیں ہوتی۔ جب تک اس درخت کو جڑ سے ختم نہ کیا جائے یہ ختم نہیں ہوتا اور اگر کاٹ دیا جائے تو بار بار اُگ آتا ہے۔ اس افسانے پر بھی تجریدیت کے اثرات ہیں اور شعور کی رَو کو ماضی، حال اور مستقبل کی گنجلک کیفیت میں فلیش بیک اور خود کلامی کے ہمراہ اس افسانے میں پیش کیا گیا

ہے۔ یہ ایک ایسے علاقے کی کہانی ہے جو کہانی کے متن سے صحرائی علاقہ محسوس ہوتا ہے اور وہاں پانی کی شدید قلت ہے۔ افسانہ مکمل طور پر خیالات کا مجموعہ ہے اور انجیر کے درخت کے نیچے بیٹھے ایک نامعلوم کردار کے ذہن میں ماضی اور حال کا تجزیاتی خیالی سلسلہ چل رہا ہے۔ یہ کردار اس بستی کا واحد کردار ہے جسے اُمید ہے کہ ایک نہ ایک دن یہ بستی ہریالی سے بھر جائے گی اور یہاں پانی بھی دریافت ہو جائے گا۔ مگر اس کی تمام تر کوششوں کے باوجود بھی بستی والے اسے پاگل سمجھتے ہیں اور بستی چھوڑ کر چلے جاتے ہیں اور وہ اکیلا بستی میں اپنے گدھے کے ہمراہ موجود ہے اور خیالات نے اسے گھیر رکھا ہے۔ ابھی خیالات سے شعور کی رَو جھلکتی ہے جس میں حال میں موجود انسان مستقبل اور ماضی دونوں سے جڑا ہے۔ مستقبل میں ماضی کے ان لوگوں کے بارے میں سوچتا ہے جو بستی چھوڑ کر چلے گئے اور یہ سب اس کی ذہنی اختراع کا حصّہ ہے۔

"میں آہ کو حلق سے نکلنے نہیں دوں گا کہیں وہ لوگ سن نہ لیں میں ہارا نہیں کیکر کے درخت سبز ہیں ان کی جڑیں دُور دُور زمین کی کوکھ تک اُتر گئی ہیں کہ یہ سرسبز ہیں میں بھی وہاں ہوں ایک دن ہماری جڑیں زمین کی چھاتیوں سے دودھ گیڑیں گی لیکن کب کب ان لوگوں کو یہاں سے بھاگے صدیاں بیت گئی ہیں اور میرا جسم شل ہو گیا ہے۔"(۳۷)

وہ ایسا محسوس کر رہا ہے کہ ہر طرف ہریالی ہے اور بستی کے لوگوں کو یہاں سے گئے صدیاں گزر گئی ہیں اور اتنے طویل دورانیے میں اس کا جسم تھک چکا ہے۔ یعنی وہ خوش حالی کی اُمید میں ذہنی طور پر مستقبل میں جی رہا ہے۔ اس بستی میں اس کردار کے ساتھ جو بھی ہوا وہ اس کے بارے میں سوچتا ہوا اپنی ذات کو مختلف انداز میں پرکھ رہا ہے۔ خالی بستی دیکھ کر اُسے جو محسوس ہوتا ہے وہ شعور کی رَو کی تکنیک میں پیش کیا گیا ہے۔ کبھی اس کی اپنی ذات تو کبھی کیکر کے درختوں کے بارے میں خیالات، مگر جس چیز کا احساس اُسے سب سے زیادہ ہے وہ لوگوں کے لفظ ہیں، جو وہ اس کے بارے میں بولتے رہتے تھے۔ وہ اپنی ذات کو بھی اسی لیے جھٹلاتا نظر آتا ہے۔ یہ تجریدیت کے وہ نفسیاتی حوالے ہیں جن کے تحت وہ 'فرد' کی ذات کو اہمیت دینے کے قائل ہیں۔

"میں ہوں کہ زمین اور آسمان کے درمیان ستون ہوں نہیں ہوں کہ چلتا ہوا خالی گھروندوں کی دہلیز پر دم توڑتا ہوں کہ پھر جنم لیتا ہوں اَور آسمان کو اٹھتا ہوں کتنا خوبصورت چکر ہے سب بکواس ہے میرا اس سے کوئی تعلق نہیں میری آنکھوں میں تو

کیکر کے درختوں کی سبزی ہے اَور میں اس لیے ہوں اور ان سے جنگ کرتا ہوں کہ
میرے جسم پر زبانوں کے زخم ہیں
__یار یہ کہیں "__(۳۸)

اسی طرح وہ جب اپنے گدھے سے مخاطب ہو کر اُسے اپنی ذات کا احساس دلاتا ہے تو اس کا مطلب بھی یہ ہے کہ اس کی بستی میں اس کی ذات کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی اور فلیش بیک سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بستی کے لوگ اسے 'پاگل ای اوئے' کہہ کر پکارتے تھے۔ اس کی دوستی اپنے گدھے سے ہے اور وہ اُسی سے اپنی ذات کی اہمیت اور اپنے ہونے کا اظہار کرتا ہے۔ "سنتے ہو۔ میں نے تمہیں بتایا ہے کہ میں ہوں۔ اس نے گدھے سے کہا، گدھے نے آسمان کی طرف منہ اُٹھا کر دانت نکالے۔"(۳۹)

کردار کی فلیش بیک میں بھی مکالمہ نگاری کے تحت شعور کی رَو نظر آرہی ہے لیکن یہ شعور کی رَو دو لوگوں کے آزاد تلازمہ خیال کی بے ترتیبی اور مرحلہ وار مکالمہ نگاری کے تحت پیش کی گئی ہے۔ دوسرا کردار اس لڑکی کا ہے جس کی شادی اس مرکزی کردار سے طے کی گئی تھی اور اب اس لڑکی کا باپ اس شادی کے خلاف نظر آتا ہے۔ 'وہ' کا کردار انجیر کے درخت کے نیچے بیٹھا ماضی میں کھویا ہوا ان تمام باتوں کو یاد کر رہا ہے جن سے اس کی زندگی متاثر ہوئی۔

"__ پھر وہ آخری مرتبہ اس سے پوچھنے آئی تھی۔ اس کے بابا نے کہا تھا کہ آیندہ اگر وہ اس خود سر ضدی اور بے اَدب سے ملے گی تو وہ اس کے ٹکرے ٹکڑے کر کے وہیں پھینک جائے گا۔

__ دو ایک دن میں۔

بڈھے نے کہا تھا اس نے ان سب کو فریب میں رکھا ہے سبز باغ دکھائے ہیں دن کو سپنے دیکھنے والا مجرم ہے گردن زدنی کے قابل

__ تمہیں یقین ہے کہ وہ تمہاری بات مان لیں گے۔

مجرم سے راہ ورسم رکھنے والا بھی مجرم ہے اگر تم اس سے پھر ملیں تو تمہاری لاش اس سفید آگ میں جلتی رہے گی۔

__ ہاں مجھے یقین ہے تو۔

اور کوئی گدھ بھی نہیں ہو گا جو تمہیں اس اذیت سے نجات دلائے۔

__ اگر تمہیں یقین ہے تو پھر مجھے بھی یقین ہے۔" (۴۰)

لڑکی کے ذہن میں چلنے والے خیالات آزاد تلازمہ خیال ہیں کہ اسے اپنے باپ کی کہی گئی ایک بات سے اگلی بات یاد آجاتی ہے اور درمیان میں وہ اس لڑکے سے بھی بات کیے جارہی ہے۔اب ان دونوں کے مکالموں اور خیالات کو ملاکر مصنف نے سوچنے والے کردار کے ذہن میں ایک شعور کی رَو کی کیفیت پیدا کی ہے۔سارے افسانے میں ایک کردار انجیر کے درخت کے نیچے بیٹھا یہ سارے خیالات بُن رہا ہے اور بالآخر سارے بستی والے بستی چھوڑ کر وہاں سے چلے جاتے ہیں اور لڑکی کا باپ اسے اس لڑکے کو جو کہ افسانے کا مرکزی کردار ہے 'سیاہ بخت' کہتا ہوا چلا جاتا ہے۔وہ مرکزی کردار اپنے گدھے سے باتیں کرتا ہوا خود کو عزم دلاتا ہے کہ یہ راستہ ہم نے خود چنا ہے اور وہاں اس کے مکالمے تجریدیت کے مطمعِ نظر کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ کردار اپنی ذات اور ذات کی اہمیت ،اپنی خواہشات اور زندہ اہنے کے لیے تگ و دو کرتا نظر آتا ہے۔اُسے معاشرے کا باغی دکھایا گیا ہے،جو اپنی ذات کے ہونے کا احساس رکھتا ہے۔"۔۔۔۔یہ ہمارا فیصلہ ہے کہ ہم زندہ رہیں گے ہماری کشمکش ہماری خواہشوں کا تسلسل ہے۔"(۴۱)

اس افسانے میں جو ہلکا سا کہانی پن ہے وہ کردار کے خیالات میں موجود ہے جسے حال اور ماضی کی آمیزش میں دکھایا گیا ہے۔ آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رَو کے ملاپ سے ایک تجریدی انداز قائم کرنے کی جو کوشش مصنف نے کی ہے،اس میں وہ کسی حد تک کامیاب رہا ہے۔اس کے ساتھ جدید اردو افسانے کی تنقید جو کہ کہانی پن اور بے نام کرداروں کے حوالے سے نظر آتی ہے،اس میں کسی قدر کہانی پن کے مسئلے کو تو حل کر دیا ہے مگر کردار اب بھی بے نام ہی ہیں مگر ان میں جنس کی نشان دہی موجود ہے۔

'یوسف کھوہ' کو اس افسانے میں استعارے کے طور پر استعال کیا گیا ہے، جس کی خاموشی اور تنہائی اس کی خاصیت تھی۔ یہ افسانہ انور سجاد کے افسانی مجموعے 'آج' میں شامل ہے۔ یہ افسانہ مکمل طور پر تجریدی افسانہ ہے۔اس میں چھوٹی چھوٹی تفصیلات کو بھی ایسے پیش کیا گیا ہے کہ جیسے کسی کے خیالات کی جزئیات نگاری ہو۔ یہ افسانہ فلسفیانہ طرز کی گفتگو بھی معلوم ہوتا ہے۔اس افسانے میں مارشل لاء کے دور اور جنگوں کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے، جس کے تحت انسانی بے بسی،لاچاری، تنہائی اور جبر کا بیان شامل ہے۔اس افسانے میں کوئی کہانی نہیں ہے بلکہ فلسفیانہ طرز کے خیالات کا مجموعہ نظر آتا ہے۔

"جب ہم سڑکوں پر تنہا ہوتے ہیں، جب ٹھنڈی بھیگی راتیں ایک ایک آواز کو سمیٹنے کی کوشش کرتی ہیں اور کُکو کا سیلاب اُمڈ آتا ہے اور ہمیں لے کر ڈوبنے لگتا ہے۔
ککو کُو، دل کی دھڑکن، ہمارا پیچھا کرتی ہے۔

ہم بھاگتے ہیں۔
یوسف کھوہ"(۴۲)

وحشت، خوف، وسوسے، وہم اور دیگر نفسیاتی کیفیات کا مجموعہ اس مختصر افسانے میں زیادہ نظر آتا ہے۔ افسانے میں بس کیفیات اور جذبات ہی نظر آرہے ہیں۔ مگر ان کی نے ترتیبی اسے تجریدی انداز میں ڈھال دیتی ہے۔" ہم بھاگ نہیں پاتے، زمین پاؤں پڑ جاتی ہے۔ اپنی تمام خواہشوں سمیت، تنہا، کہاں جائیں__ ہم، اتنے تنہا، جیسے یوسف کھوہ، ککو کُو۔"(۴۳)

پھر غداری، آنسو گیس، احتجاج، خوف و ہراس، بھاگتے، جان بچاتے ہوئے انسانوں کا ذکر اور ان کی بے بسی کا تجریدی آدھا ادھورا اظہار اور نامعلوم اشخاص سے مخاطب ہونے کی کیفیت بھی نظر آتی ہے۔ کسن کس سے مخاطب ہے اور اصل مخاطب کون ہے؟، افسانے میں ایسا کچھ نظر نہیں آرہا۔

> "آؤ چلیں اپنے گھروں کو اور اپنے بانجھ خوابوں کی سوجی کوکھ سے تعبیروں کے جنم کی سعی کریں اور چپ رہیں کہ آہنگ، ردیفیں، قافیے، تنگ ہو گئے ہیں۔ صرف فاختہ اس تنہائی، اس عذاب، اس احساس کو لفظ دینا جانتی ہے، اعلان کی جرات، یوسف کھوہ، یوسف کھوہ۔"(۴۴)

اسی طرح ادھورے اور تجریدی کیفیت کے الفاظ جملوں میں نپے تلے انداز میں اس طرح لکھے گئے ہیں کہ افسانے میں بعض اوقات ان کیفیات یا لفظوں کے استعمال کی منطقی تفہیم نہیں ہو پاتی جیسا کہ " ہمارے ارد گرد۔ ہم کہ کٹیلے آنسوؤں، ہیر وآنہ انداز سے جذباتی، ایک اور والہانہ عشق سے فریب خوردہ، تنہا، مغرور رائے، کھوئے ہوئے، گاؤں گاؤں، قریہ قریہ، شہر شہر بھول بھلّیوں میں بھٹکائے ہوئے۔"(۴۵)

اس کے بعد مزید تجریدیت تب نظر آتی ہے جب جنسی خواہشات کا اظہار کرتے ہوئے الفاظ اور جملے آدھی ادھوری شکل میں اصل مقصد اور کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یہاں آزاد تلازمہ خیال کا استعمال کیا گیا ہے کہ ان بے ترتیب بیانات کو افسانے میں اگلے حصّے سے جوڑا گیا ہے جہاں ایک شخص کھڑکی سے جھانکتی عورت کو اشارے کرتا ہے اور اس کے ماں باپ کے لیے چند روٹیوں کے عِوض وہ اپنا آپ اس کے حوالے کر دیتی ہے اور یہاں روشنی اور تاریکی کو پھر یوسف کھوہ سے جوڑا گیا ہے۔ روشن، گرم شہوانی سانس، عورت، سرد رات، پنڈلیاں، رانیں وغیرہ کا ذکر جنسیت کی طرف اشارہ ہے۔ افسانے کا اختتام بھی ادھورا ہے اور تجریدی افسانے کے اثرات لیے ہوئے ہے۔

”عورت تیزی سے بڑھ کر پیکٹ اُٹھاتی ہے اور ساتھ والے کمرے کی تاریکی کچھ ایسے
روشن ہو جاتی ہے جیسے یوسف کھوہ۔
اس سمے تاریکی میں اُترتی عورت اور روشنی میں اُترے شخص کو دیکھ کر نہیں کیا جا سکتا
،کون روشنی میں تاریک ہوا اور کون تاریکی میں روشن!
یوں صدیوں سے ــــ “(۴۶)

اس افسانے کا دائرہ کار محض خیالات سے اَٹا ہوا ہے اور کوئی نامعلوم شخص اپنی شعور کی رَو میں مختلف خیالات کا تانا بانا بُن رہا ہے۔اس میں ٹوٹے ہوئے جملے اور لفظ، ایک غیر منطقی تاثر پیدا کرتے ہیں۔کہانی کے بغیر صرف نے ترتیب خیالات جن کا آپس میں بھی کوئی تعلق نہیں، یہ غیر منطقی بے ترتیبی افسانے کا تجریدی تاثر قائم کر رہی ہے۔

’رات کا سفر نامہ‘اس افسانے میں رات کے وقت ایک کردار کی سوچوں کا احاطہ کر کے اسے ذہنی سطح کے ’رات کا سفر نامہ‘کا نام دیا گیا ہے۔یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے ’آج‘میں شامل ہے۔افسانے میں کہانی پن کا ہلکا سا انداز اس طرح نظر آتا ہے کہ ایک عورت تین ٹانگوں والے تخت پر بیٹھی ہے اور ایک مرد کھڑکی سے جھانکتا ہوا اپنی سوچوں میں گُم ہے اور باقی کا ذہنی سفر ’فلسفیانہ‘باتوں کا منبع نظر آتا ہے، جیسا کہ کچھ ناقدین نے جدید اردو افسانے بالخصوص تجریدی افسانے پر اس حوالے سے اعتراض کیا ہے۔

زندگی اور زندگی کی مشکلات کو جزئیات کے تحت ٹوٹے پھوٹے انداز میں پیش کیا ہے جو کہ تجریدیت کا منظر پیش کرتا ہے۔افسانے میں شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال کا ایک مِلا جُلا گنجلک سا انداز نظر آتا ہے، جس میں خیالات کے اندر ہی یہ دونوں عناصر بے ترتیبی سے اس طرح پیش کیے گئے ہیں کہ دونوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنا، خیالات کی ٹوٹ پھوٹ کے مترادف محسوس ہوتا ہے۔”شہر پر تنے گدلے آسمان میں چاند، جس کی سڑانڈ ساری کائنات میں پھیلی ہے۔چاند اتنا بُسا ہوا دکھائی دیتا ہے، اتنا مدقوق کہ یقین سا ہونے لگتا ہے یہ تعفن اسی کی سانس سے ہے۔“(۴۷)

اس اقتباس میں آزاد تلازمہ خیال ہے کہ آسمان سے چاند اور چاند سے اس کی حالت اور اس کی بوسیدہ حالت سے شہر کی حالت کا اندازہ لگانا، کیونکہ چاند کا سایہ شہر پر ہے، یہ خیال سے خیال پیدا کر رہا ہے۔اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ چاند اس کے سامنے ہے جسے دیکھ کر یہ خیالات جنم لے رہے ہیں۔”دراصل یہ تعفن شہر میں پھیلی بدرووں کے جال میں پھڑ پھڑاتی، مکانوں سے رہائی کی امید میں بند کواڑوں پر دستک دیتی خواہشوں سے

اُٹھتی ہے۔‘‘(۴۸) اس اقتباس میں شہر کے تعفن کی بات کی جارہی ہے۔ اُمید اور خواہشات کے تعفن اور ان کے دفن ہو جانے اور گلنے سڑنے کی طرف اشارہ ہے کہ خواہشات کی تکمیل نہیں ہو پاتی اور وہ انسانی ذہن کی چار دیواری کے اندر ہی فنا ہو جاتی ہیں۔

’’کاروں، بسوں، رکشوں کے ایگزاسٹ پائپوں سے نکلتا دھواں، گٹروں کے کھلے دہانوں سے اٹھتا بھپارہ، ڈرائنگ روموں میں شوں شوں سپرے سے معلق خوشبو، تنگ و تاریک گلیوں کی سیلن، پیلے سبز پتوں، گلی سڑی سبزی، پھلوں کی سڑاند، تازہ پھولوں کی مہک، صابن سے ناآشنا بغلوں، چڈوں، جسم کی سلوتوں سے اُڑتے خشک ہوتے پسینے کی باس، اوڈی کلون، ایمونیا، ڈر، خوف، نفرت، وفا، بے وفائی،
شہر پر پھیلی رات کی کچی کچی لو ان ہی سے ترتیب پاتی ہے۔‘‘(۴۹)

یعنی چاند کو دیکھ کر محسوس ہونے والے بوسیدہ پن اور تعفن کو شہر جیسا بتانے کے لیے مصنف نے اس قدر جزئیات کا استعمال کیا ہے کہ انسان کے ارد گرد موجود ہر وہ شے جو بدبودار ہو اسے ایک کے بعد ایک خیال سے جوڑ کر پیش کیا ہے۔ اسے آزاد تلازمہ خیال کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اسے مہک، خوشبو اور بدبو کے تحت بیان کیا گیا ہے جو کہ شہر سے اُٹھتے تعفن سے متعلقہ ہے۔ ایک شے سے ملتی جلتی اور متعلقہ اگلی شے کا خیال آزاد تلازمہ ہے، جیسے پسینے کی بدبو سے اوڈی کلون اور ایمونیا کی بو اس اسی طرح ڈر سے خوف کا نفرت اور وفا سے بے وفائی کا ذکر، سبزی کے ساتھ پھلوں کا ذکر وغیرہ، تو یہ ساری جزئیات ایک ہی خیال کے پس منظر میں جنم لیتی ہیں، جس کا تعلق چاند سے ہے۔

افسانے میں بار بار اسی عورت کا ذکر یا خیال جو کہ تین ٹانگوں والے تخت پر بیٹھی ہے اور اس تخت کی چوتھی ٹانگ اینٹیں رکھ کر بنائی گئی ہے۔ اس کے ڈوپٹے میں سوراخوں کا ذکر دراصل خواہشات کے جال کے لیے کیا گیا ہے جس میں انسان دن بہ دن دھنستا چلا جاتا ہے اور خواہشیں کھوکھلی ہو جاتی ہیں۔ یہاں شعور کی رَو ہے کہ شہر کی تعفن انگیز حالت سے عورت کی طرف افسانے کا رُخ مڑ جانا اور دو بے نام کردار ہیں جن سے منظر نامہ واضح نہیں کہ کون کس سے مخاطب ہے؟ مخاطب ہے بھی یا نہیں؟ دونوں کے درمیان مکالمے بہت زیادہ نہیں ہیں اس لیے افسانے کا تاثر بھی واضح نہیں کہ پس منظر میں ایسی کیا بات ہوئی جو موضوع سے متعلقہ ہے۔

"ہم شہر ہیں___ میری جان! موٹروں، سائیکلوں، رکشوں کے ٹائر، سبزیوں، پھلوں کے چھلکے، ردّی کاغذ، مٹی، پتھر، گلیاں، بازار، شاہراہیں، گھر، گھروندے، بجلی کے کھمبے روشنی والے، روشنی سے عاری بلب، ہم شہر ہیں۔"(۵۰)

درج بالا اقتباس میں شہر کے آغاز اور اقتباس کے اختتام پر خود کو شہر کہہ کر درمیان میں ایک بے ترتیب سے خیال کی جزئیات کو پیش کیا گیا ہے کہ ان سے مل کر شہر بنا، مگر کوئی بھی بیان واضح نہیں کہ اصل میں وہ کہنا کیا چاہتا ہے۔ مجموعی اور ظاہری طور پر یہ تجریدیت کا نمونہ ہے کہ جیسے مصّوری کے کسی نمونے میں بہت سی جزئیات کو بے ترتیب دکھا کر شہر کا نام دے دیا گیا ہو۔ اس کے بعد خیالات کا ایک طویل سلسلہ جس میں شہر کے لفظ کے ساتھ ہی عجیب و غریب لوگوں کی حرکات و سکنات کی طرف کیا گیا ہے اور یہ بھی بے ترتیبی کے حامل خیالات ہیں۔ کبھی خیال کہیں تو کبھی کہیں اور بھٹکتا ہے۔ ایک فلسفیانہ قسم کی گفتگو کا مرقع اس افسانے میں ملتا ہے۔

"ہم فریب خوردہ، تلخ علوم کے وارث اور محبتوں کے ترک کئے ہوئے، ہم ہر رات سورج کو اڈیکتے ہیں، صبح کب ہو گی، اے میرے_____، ہر جھوٹ کے ساتھ، ہم سچ کے منتظر، رات کو کھائی ہوئی ہر قسم پر ایمان لاتے ہیں۔"(۵۱)

اس اقتباس میں بھی کوئی واضح صورتِ حال پیش نہیں کی گئی، ایک ادھوری گفتگو جو کہ ایک ہی کردار کی ذہنی اختراع ہے۔ جس میں وہ کچھ بول نہیں رہا اور نہ دوسرا کوئی کردار ردّ عمل ظاہر کر رہا ہے۔ اسی وجہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کردار کا ذہن بول رہا ہے اور یہ سب ادھورے، بے ترتیب اور فلسفیانہ قسم کے خیالات اسی مرد کردار کے ذہن کا حصّہ ہیں۔ افسانے میں کہیں کہیں جو ترغیب خیالات سے ملتی ہے، وہ ترغیب کسے دی جا رہی ہے کسے اپنی ذات اور اذیت سے باہر نکلنے کا کہا جا رہا ہے، یہاں تخاطب کون ہے؟ اس حوالے سے افسانے میں محض ایک کردار کے خیالات ہیں جو شعور کی رَو کے تحت نظر آ رہے ہیں۔

" وہ، وہ شہر، روشنی، عورتیں، بلبلاں، کتے، رات_میری جان بند کواڑ اکھاڑ پھینکو، چیخو، قسم کھاؤ، گالی دو، سسکیاں بھرو، لیکن نکلو۔ باہر نکلو اپنے آپ سے، ہر اس شے سے جو تمہیں جلاتی ہے، اذیت دیتی ہے، اپنی اذیت کو چیخ کے ساتھ باندھ کر کھڑکی سے باہر پھینک دو۔ جواب ملے نہ ملے، شناخت ہو نہ ہو۔"(۵۲)

اس اقتباس میں ایک بے ترتیب خیال ہے مگر ذات سے متعلقہ تکالیف کا ذکر کیا گیا ہے۔شعور کی رَو میں خیالات کے پسِ پردہ فرد کی ذات موجود ہے۔درج بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاید وہ کردار اس عورت سے مخاطب ہے جو تخت پر بیٹھی ہے، مگر کوئی واضح اشارہ نہیں ہے۔کیونکہ عورت کی طرف سے کوئی بات ہی نہیں کی گئی۔افسانہ ایک مبہم صورتِ حال سے دوچار نظر آتا ہے۔خیالات کی طویل عکاسی کے بعد بار بار عورت کے تین ٹانگوں کے تخت پر بیٹھنے اور مرد کے بازو باہر نکالے کھڑکی میں کھڑے ہو کر تعفن زدہ شہر کو دیکھنے کی تکرار نظر آتی ہے۔عورت بھی کھڑکی سے باہر گھروں کو گھورتی ہے اور اس ڈوپٹے میں سوراخوں اور خواہشوں کی تکمیل نہ ہونے کی تکرار جاری ہے۔

افسانے میں ایک جملہ ”مرد کی آواز پھر سکوت کو چھوڑتی ہے۔“(۵۳)اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرد اب عورت سے مخاطب ہے اور پہلے وہ محض خیالات کی دنیا میں تھا اسی لیے منظر پر سکوت طاری تھا اور اب عورت جواب بھی دیتی ہے۔

> ” تو پھر ہم زندہ کیوں ہیں نفرتوں کے حوالے سے؟ یہ نفرت ہی ہے کہ میں ہنستا ہوں۔کھاتا ہوں۔سوتا ہوں پھر جاگ اُٹھتا ہوں__ نفرتوں کے حوالے سے بچوں کی تخلیق میں لڑکیوں کے بطن میں جھوٹی محبت پھونکتا ہوں اور انہیں حقیقت کی پہچان کرنے کے لیے چھوڑ دیتا ہوں۔“(۵۴)

یہاں وہ کردار خود سے ملامت کرتا نظر آرہا ہے اور سوال بھی،اس کے بعد پھر سے وہی تخت،ڈوپٹہ،سوراخ یا خواہشوں کے جال کی تکرار اور پھر عورت کی آواز اُبھرتی ہے کہ ”__ اب کیا ہو گا؟امکان کیا ہے؟کب ہو گا؟“(۵۵) افسانے کے اختتام کی طرف محسوس ہوتا ہے کہ وہ مرد اب عورت سے مخاطب ہے جبکہ آغاز میں ایسا کچھ نہیں تھا افسانہ صرف خیالات میں جکڑا ہوا نظر آتا ہے۔مرد عورت سے لاعلمی کا اظہار کرتا ہے کہ پتہ نہیں صبح کب ہو گی اور پھر سے فلسفیانہ قسم کے خیالات کی رَو چل پڑتی ہے اور اس کے بعد میز پر پڑے کاغذ اور قلم اٹھا کر وہ رات کا سفر نامہ تحریر کرنے لگتا ہے۔یعنی پورے افسانے میں جو خیالات اور ذہنی کیفیات دکھائی گئی ہیں ان سب کو 'رات کا سفر نامہ' کہا گیا ہے کہ رات بھر ذہن خیالات بُنتا رہا اور صبح ہوتے ہی وہ کردار اپنی اسی ذہنی اختراعات کا سفر نامہ لکھ رہا ہے۔افسانے میں بے ترتیبی تو ہے ہی لیکن چھوٹے چھوٹے جملوں اور لفظوں کو ادھورا چھوڑنا اور نہ سمجھ میں آنے والی کیفیت اور جزئیات نگاری،افسانے میں ایک تجریدی مصوّری کی سی حالت کو پیش کر رہے ہیں۔

’یوریکا،یوریکا‘ اس افسانے میں یوریکا ایک یونانی اصطلاح ہے جسے ایک قدیم یونانی ریاضی دان ارشمیدس سے منسوب کسی اصطلاح کی نقل کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔یونان میں یوریکا کی اصطلاح اس خوشی کو منانے کے لیے استعمال کی جاتی ہے جب کوئی نئی ایجاد یا دریافت کی جائے۔افسانہ یوریکا،یوریکا،انور سجاد کے افسانوی مجموعے ’آج‘ میں شامل ہے اور یہ افسانہ ایک فلم ٹریلر کی مانند بکھرا ہوا ہے۔جس میں مختلف واقعات کے چھوٹے چھوٹے ادھورے حصّوں کو شامل کیا گیا ہے۔منظر کشی سے شروع ہونے والے اس افسانے میں کوئی کہانی نہیں ،کوئی ترتیب نہیں ہے۔ٹریلر کی اس شکل سے جو مجموعی تاثر قائم ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ ایک امیر شخص ’آقا‘ ہے اور اس کا ملازم جسے وہ ’غلام‘ کہہ کر پکارتا ہے۔وہ غلام اپنے آقا کو مرنے دیتا ہے اور ایسے حالات جان بوجھ کر پیدا کرتا ہے کہ وہ مر جائے تاکہ وہ اس کی دولت پر قابض ہو کر خو’آقا‘ بن سکے اور کسی اور کو غلام بنا سکے۔مگر اس کا غلام کے آقا بننے پر اس کا غلام اسے جھٹلا کر چلا جاتا ہے۔اس افسانے میں تجریدیت کا عمل دخل بہت زیادہ ہے۔شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال آزاد تلازمہ خیال کی نسبت زیادہ کیا گیا ہے۔اس لیے پورا افسانہ منتشر اور غیر منظم محسوس ہوتا ہے۔ایک کمرا جس کا پورا نقشہ بھی تصویر کشی کی صورت دکھایا گیا ہے ،اس میں بے ترتیبی ،افسانے کی تفہیم میں مشکلات پیدا کر رہی ہے۔آقا جو کہ معذور ہے،بستر پر پڑا اردگرد کی آوازیں اور بدبو اس کو بے چین کرتی ہے تو وہ غلام کو پکارتا ہے، مگر غلام بہت دیر بعد اس کے کمرے میں آتا ہے۔غلام کے آنے پر جو صورتِ حال دکھائی جارہی ہے وہ شعور کی رَو ہے۔آقا اور غلام میں سے کون بول رہا ہے یہ بھی واضح نہیں ہے لیکن جو بول رہا ہے شعور کی رَو کے تحت بول رہا ہے۔

”__ ٹیلی پرنٹر،ٹیلی پرنٹر__ نیا کاغذ۔

خوب!غلام مسکراتا ہے،تو اب اس کو اپنے ہاتھوں پر قابو نہیں رہا!

\-\-\-\-

__نہ نہ،جھوٹ نہ بولنا__ کیا میرے ظلم کے ذمے دار تم نہیں؟

میں ظالم ہوں کہ تم مجھے ظلم کرنے کے مواقع فراہم کرتے ہو__ دیکھو۔“(۵۶)

آقا کی کسی بات کا جب غلام پر اثر نہیں ہوتا تو وہ اس سے پوچھتا ہے کہ آخر وہ اتنا سنگ دل کیوں ہوا جارہا ہے۔مگر غلام جذبات سے عاری ہے اور پانی میں کوئی سیال مادہ گھول کر آقا کو دیتا ہے اور اس کے مرنے کا انتظار کرتا ہے۔ان دونوں کی گفتگو مین بے ترتیبی ہے اور ٹکڑوں میں کی گئی گفتگو منتشر خیالات کے اظہار کی طرف اشارہ ہے۔لیکن ساتھ ہی آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا ملا جلا استعمال بھی یہاں نظر آتا ہے۔

”__ مرنے والے میں اتنی طاقت خدا معلوم کہاں سے آجاتی ہے؟

__ نہیں، ابھی نہیں __ تمہارا اور میرا معاہدہ ہے کہ __ تم نے میرے ساتھ کیا ہوا ہر

معاہدہ توڑا ہے __ تم نے کہا تھا کہ آہنی آوازیں

__ یہ بدلو __

__ فرض کیا، آپ مرنے سے انکار کر دیں تو __ ؟

__ نہیں، میں اپنے لفظ پر قائم ہوں __ خود غرض، سنگدل، منافق۔

__ میں نے آپ کی غلامی میں رفتہ رفتہ آپ کی تمام خصوصیات اپنانے کی کوشش کی ہے۔

__ اور خدا کی قسم، جب میں مروں گا تو تم میں زندہ ہو جاؤں گا۔“ (۵۷)

معاہدے کی بات مرنے کی بات سے نکلی اور مرنے کی بات سے آگے مزید خیالات ایک تسلسل میں ہیں۔ یہ آزاد تلازمہ خیال ایک بے ترتیبی بھی پیدا کیے ہوئے ہے، جیسے معاہدے کی بات کو ادھورا چھوڑنا، جس سے یہ معلوم نہیں ہو پاتا کہ کس معاہدے کی بات ہو رہی ہے۔ جبکہ آقا مر رہا ہے اور غلام اس کی جائیداد میں موجود اشیاء تک رسائی کے بارے میں فکر مند نظر آتا ہے اور یہاں مکالمے شعور کی رَو کے تحت نظر آتے ہیں۔ تجریدیت میں شعور کی رَو کے تحت جو بے ربطی اور منتشر حالت ہے اس کی عکاسی بھی ابتدائی دو جملوں میں ملتی ہے اور غلام بھی اس سوچ کے تسلسل میں نہ ہونے کا ذکر کرتا ہے اور خود بھی شعور کی رَو میں اس کے خیالات چل رہے ہیں۔

”__ اب تو __ آہنی _ ان _ کو، آوا _ بو _ کو بد _

__ اب آپ کی سوچ میں تسلسل ختم ہو رہا ہے۔ لفظ بے ربط۔ لایئے چابی دیجئے۔

__ میرا وقت آگیا ہے؟

__ نہیں میرا وقت آگیا ہے۔ جلدی کیجئے تا کہ لہو کے سمندروں میں ڈوبتی اُبھرتی، گندم، پسینے، گریسکی اُبلتی بو، ہتھیاروں سے کٹتی، ہتھیاروں کو کاٹتی آوازوں کے سامنے __

__ میری لاش ڈال سکو؟ باندھ __ بند __ ، نہ نہ نہ چابی نہ چھینو __

لو __ یہ __ لو، یہ یہاں سے قالین ہٹاؤ۔“ (۵۸)

افسانے کو پڑھ کر واقعی میں فلم ٹریلر کا سا گمان ہوتا ہے۔ ادھورے جملوں، لفظوں اور خیالات کی بھرمار نے افسانے کو ایک تجریدی روپ دے دیا ہے۔ جیسے کسی تجریدی مصوّری میں مختلف چیزیں بکھری پڑی ہوں اور

ان سب کا ایک دوسرے سے کوئی منطقی ربط یا تعلق ہی وضع نہ ہو رہا ہو۔ تصویر کا مجموعی تاثر بھی قابلِ فہم نہ ہو۔ ایسا ہی تاثر افسانہ 'یوریکا، یوریکا' کو پڑھ کر پیدا ہوتا ہے۔ لفظوں کا آپس میں ہی کوئی منطقی ربط نہیں ہے۔ شعور کی رَواِدھر اُدھر بھٹکتی نظر آرہی ہے۔ جس میں کوئی منطق یا عقلیت کی کوئی جگہ نہیں اور تجریدیت تو اس کے خلاف بھی ہے۔ اس میں تو صرف خالصتاً انسانی نفسیات کا عمل دخل ہے چاہے وہ نہ سمجھ میں آنے والی ہی کیوں نہ ہو۔ یہاں بھی غلام کی نفسیات اور آقا کی بے بسی اس کے ادھورے خیالات، تجریدیت کے پیراہن میں لپٹے ہوئے ہیں۔

"محبتیں __ تین، تین __ چار چار، چھ چھ ماہ کے حرامی بچوں کی
لاشیں _کِرم۔ مکھیاں، مکھیاں، کاکروچ ___
غلام دیوانہ وار سیف میں اشیاء کو دیکھتا، اٹھاتا، رکھتا
ہے ___ زمین، زمین، کارخانے، خون، پسینہ __ سٹاک مارکیٹ، دولت، دولت، دولت
__ اور __ اور __ اور
__ فوج، پولیس، سول سرونٹ۔
__ یہ سب تمہارا ہے _تم وارث ہو۔" (۵۹)

آقا کے مرجانے کے بعد لاش وہیں کمرے کے درمیان زمین میں موجود خالی الماری میں ڈال کر وہ جگہ بند کرنے کے بعد غلام آقا بن جاتا ہے اور ایک دوسرے لڑکے کو غلام، غلام کہہ کر پکارنے لگتا ہے تو وہ لڑکا غلام بننے سے انکار کر دیتا ہے۔

" آنکھیں سرخ، زبان سرخ، خیال سرخ، وہ آقا کو دیکھتا ہے، پھر کھوپڑی کو، پھر آقا کو، پھر کھوپڑی کو، وہ لپک کر کھوپڑی کو اُٹھا کر سینے کے ساتھ بھینچ لیتا ہے، آواز کی پوری قوت سے دھاڑتا ہے۔
___ یوریکا۔" (۶۰)

یہاں سرخ کو غصے، خون اور دہشت و خوف کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس غیر متوقع حرکت پر نیا آقا سکتے میں آجاتا ہے اور اپنے پرانے آقا کی طرح انھی لوہے کو کاٹتی آوازوں، گندم کی خوشبو اور گریس کی بدبو سے بچنے اور انھیں روکنے کی کوشش کرتا ہے۔ لکڑی کی زمین میں بند الماری سے جو کھوپڑی برآمد ہوتی ہے۔ وہ یہ ظاہر کرتی ہے کہ مرنے والا بھی پہلے غلام تھا اور اس نے اپنے آقا کو قتل کیا تھا اور اب اس کے غلام نے اسے

قتل کر دیا اور آقا بن گیا۔ یہاں 'یوریکا، یوریکا' افسانے کا عنوان ہے۔ جس میں دو بار ایک نام کا استعمال کیا گیا ہے کہ پہلے آقا نے اپنے آقا کو مارنے کے بعد اپنی نئی زندگی شروع ہونے اور دولت مل جانے کی خوشی منائی اور پھر اس کے غلام نے اسے مارنے کے بعد اسی روایت کو جاری رکھنے کی کوشش کی مگر اس کے غلام نے اس روایت سے بغاوت کا اظہار کرتے ہوئے نئے آقا کی خواہش مکمل نہ ہونے دی۔ غلام وہ کھوپڑی وہاں سے اُٹھا کر پلٹ گیا اور یوریکا۔ یوریکا کے اس سلسلے کو ختم کر دیا کیونکہ وہ اسے یہ باور کروانا چاہتا تھا کہ اس کا غلام بھی اس کے ساتھ یہی کرتا تو یوریکا کا یہ سلسلہ مسلسل چلتا رہتا۔ افسانے کی تجریدی حالت، بے ترتیبی اور منتشر زدہ ہے۔ ترتیب سے کوئی کہانی نہیں ہے۔ فلم کے ٹریلر کی طرح چھوٹے چھوٹے ٹکڑے جوڑ کر افسانے کی بُنت اور کہانی کا اندازہ ہوتا ہے۔ شعور کی رَو اس افسانے پر آزاد تلازمہ خیال سے زیادہ حاوی ہے۔

انور سجاد کا نام جدید اردو افسانہ نگاری میں ایک 'اہم' نام اس لیے مانا جاتا ہے کیونکہ جدید رجحانات کو انور سجاد نے اس کی مکمل مبادیات کے ہمراہ پیش کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے جدید افسانے کے نقادوں کی رائے کو بھی مدِ نظر رکھا اور نشان زد کی گئی خامیوں کو دور کرنے کی بھی کوشش کی۔ جیسا کہ ان کے تمام منتخب افسانوں میں تجریدیت کی پیش کش میں ایک چیز نمایاں ہے کہ اس رجحان کے افسانوں میں کہانی پن اس حد تک ضرور موجود ہے کہ قاری افسانے کے اختتام تک کسی نتیجے پر ضرور پہنچ جاتا ہے۔ یہ عنصر اس لیے بھی انور سجاد کے افسانوں میں موجود ہے کیونکہ اردو افسانے کے ناقدین نے سب سے پہلے تجریدی افسانے پر اعتراض ہی یہ کیا تھا کہ اس میں کہانی پن موجود نہیں ہے۔ اب تجریدی افسانہ اسی لیے تجریدی افسانہ کہلاتا ہے کیونکہ اس میں تحریر مجرد ہوتی ہے اگر تحریر مجرد نہیں ہو گی تو وہ تجریدی افسانہ نہیں ہو فا۔ لیکن نگہت ریحانہ خان، سلیم اختر اور سلیم آغا قزلباش کی تنقید کے مطابق ایسے افسانوں میں کہانی پن کا ہلکا پھلکا عنصر لازمی ہانا چاہیے تا کہ افسانہ بالکل ہی افسانے کی دنیا سے غیر معلوم نہ ہو۔ یہی انور سجاد نے بھی کیا۔ افسانے کے پلاٹ میں بے ترتیبی اور کردارون کی بے نامی کو تجریدی افسانے کی مبادیات کے مطابق ہی پیش کیا ہے لیکن کہانی پن کا عنصر اس لیے شامل کیا ہے تا کہ ان افسانوں پر یہ اعتراض نہ لگے کہ یہ افسانہ ہے ہی نہیں۔ کیونکہ افسانہ کہانی کے بغیر افسانے کے ناقدین اور قاری کو قبول ہی نہیں ہے۔ اس لیے انور سجاد نے کہانی کا ہلکا سا رنگ افسانے میں شامل کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ قاری کو ان کے افسانوں پر بہت زیادہ تگ و دو نہیں کرنا پڑتی کیونکہ ان کے افسانوں میں کہانی کا پس منظر یا اصل کڑی کسی ایک لفظ یا جملے میں چھپی ہوتی ہے جو قاری کے لیے افسانے کو سمجھنا آسان بنا دیتی ہے۔ مثلاً، افسانہ 'ساز شی'، 'رات کا سفر نامہ'، 'دیوار اور دروازہ'، 'یوریکا، یوریکا' اور 'سونے کی تلاش'

وغیرہ۔ان کے تمام افسانوں میں کردار ایک مسلسل بھاگم دوڑ میں لگے ہیں، کہیں یہ اپنی اصل کی تلاش کی کوشش ہے تو کہیں کسی نفسیاتی مسئلے اور الجھن کو سلجھانے کی مسلسل کاوش نظر آتی ہے۔کردار زیادہ تر اپنے آپ کو سمجھنے اور اپنی زندگی کو اپنے طریقے اپنی مرضی سے گزارنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ان نفسیاتی اور معاشرتی الجھنوں کو نفسیات کی اصطلاحات،شعور کی رَو اور آزاد تلازمہ خیال کے ہمراہ پیش کیا گیا ہے۔ آزاد تلازمہ خیال میں ایک خیال سے دوسرا خیال جنم لیتا ہے۔ جبکہ شعور کی رَو میں خیالات منتشر ہوتے ہیں۔انور سجاد کے تجریدی افسانوں میں کہانی پن کی جو ہلکی سی آمیزش ہے وہ زیادہ تر آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کے ذریعے پیش کی گئی ہے۔شعور کی رَو کی تکنیک کو انور سجاد نے تجریدی افسانے کو تجریدی بنانے کے لیے استعمال کیا ہے جس میں انسانی خیالات کے غیر منظم،بے ترتیب اور منتشر حوالے کو پیش کیا گیا ہے۔تجریدی افسانوں میں جو بے ترتیب پلاٹ اور ایک غیر منطقی سی صورتِ حال نظر آتی ہے وہ اسی شعور کی رَو کی تکنیک سے جنم لیتی ہے۔'یوسف کھوہ' افسانے میں مکمل طور پر شعور کی رَو میں خیالات نظر آتے ہیں جہاں ہر خیال دوسرے سے مختلف ہے۔

انور سجاد کے منتخب تجریدی افسانوں میں تجریدیت کی پیش کش اپنی مکمل مبادیات اور عناصر کے ہمراہ موجود ہے۔ان تجریدی افسانوں میں انسانی کیفیات اور نفسیات،ذہنی مسائل،انتشارِ ذات کو موضوع بنایا گیا جس میں تجریدی تکنیک کا استعمال اس طرح کیا گیا ہے کہ اس تجریدیت میں کہانی پن کا عنصر موجود ہے بھی اور نہیں بھی ہے یا یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی حیثیت ثانوی ہے کیونکہ تجریدیت چونکہ ہے ہی مجرد اور غیر منطقی اس لیے اوّل مقصد تجریدی افسانے کا وہی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انور سجاد، چوراہا (افسانوی مجموعہ ۱۹۶۷ء)، مشمولہ، مجموعہ ڈاکٹر انور سجّاد، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص-۵۵

۲۔ ایضاً، ص-۴۵

۳۔ ایضاً، ص-۴۹

۴۔ ایضاً، ص-۵۶

۵۔ ایضاً، ص-۴۱

۶۔ ایضاً، ص-۴۷

۷۔ ایضاً، ص-۷۲

۸۔ ایضاً، ص-۷۲

۹۔ ایضاً، ص-۷۳

۱۰۔ ایضاً، ص-۷۴

۱۱۔ ایضاً، ص-۸۶

۱۲۔ ایضاً، ص-۷۶

۱۳۔ ایضاً، ص-۷۷

۱۴۔ ایضاً، ص-۸۰

۱۵۔ ایضاً، ص-۱۱۵

۱۶۔ ایضاً، ص-۱۱۶

۱۷۔ ایضاً، ص-۱۱۶

۱۸۔ ایضاً، ص-۱۱۷

۱۹۔ ایضاً، ص-۱۱۸

۲۰۔ ایضاً، ص-۱۲۰

۲۱۔ ایضاً، ص-۱۲۱

۲۲۔ ایضاً، ص-۱۲۰

۲۳۔ ایضاً، ص-۱۲۴

۲۴۔ ایضاً، ص-۱۲۹

۲۵۔ انور سجاد، استعارے(افسانوی مجموعہ ۱۹۷۰ء)، مشمولہ، مجموعہ ڈاکٹر انور سجّاد، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص-۱۳۱

۲۶۔ ایضاً، ص-۱۳۳

۲۷۔ ایضاً، ص-۱۳۲

۲۸۔ ایضاً، ص-۱۳۳

۲۹۔ ایضاً، ص-۱۳۳

۳۰۔ ایضاً، ص-۱۴۳

۳۱۔ ایضاً، ص-۱۴۲

۳۲۔ ایضاً، ص-۱۴۳

۳۳۔ ایضاً، ص-۱۴۴

۳۴۔ ایضاً، ص-۱۷۱

۳۵۔ ایضاً، ص-۱۷۳

۳۶۔ ایضاً، ص-۱۷۶

۳۷۔ ایضاً، ص-۲۱۴

۳۸۔ ایضاً، ص-۲۱۵-۲۱۶

۳۹۔ ایضاً، ص-۲۱۵

۴۰۔ ایضاً، ص-۲۱۸

۴۱۔ ایضاً، ص-۲۲۱

۴۲۔ انور سجاد، آج(افسانوی مجموعہ ۱۹۸۰ء)، مشمولہ، مجموعہ ڈاکٹر انور سجّاد، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص-۲۶۹

۴۳۔ ایضاً، ص-۲۶۹

۴۴۔ ایضاً، ص-۲۶۹

۴۵۔ ایضاً، ص-۲۷۰

۴۶۔ ایضاً، ص-۲۷۱

۴۷۔ ایضاً، ص-۲۷۲

۴۸۔ ایضاً، ص-۲۷۲

۴۹۔ ایضاً، ص-۲۷۲

۵۰۔ ایضاً، ص-۲۷۲

۵۱۔ ایضاً، ص-۲۷۳

۵۲۔ ایضاً، ص-۲۷۳

۵۳۔ ایضاً، ص-۲۷۴

۵۴۔ ایضاً، ص-۲۷۴

۵۵۔ ایضاً، ص-۲۷۴

۵۶۔ ایضاً، ص-۲۸۱

۵۷۔ ایضاً، ص-۲۸۲

۵۸۔ ایضاً، ص-۲۸۴

۵۹۔ ایضاً، ص-۲۸۵

۶۰۔ ایضاً، ص-۲۸۸

باب چہارم: انور سجاد کے منتخب افسانوں میں ماورائے حقیقت

انور سجاد کے افسانوں پر ماورائے حقیقت کے اطلاق کے لیے آٹھ (۸) افسانے منتخب کیے گئے ہیں۔ جو انور سجاد کے افسانوی مجموعوں چوراہا، استعارے اور آج سے ماخوذ ہیں۔ انیس ناگی انور سجاد کے افسانوں کی تکنیک کے متعلق لکھتے ہیں کہ

> ”چوراہے کی موضوعات کی طرح ان کی تکنیک بڑی متنوع ہے (تکنیک سے مراد محض اسلوبِ بیان ہی نہیں بلکہ سوچ ادراک اور اظہار کے تمام مراحل ہیں)۔ مصنف کا طریق کار SURRLEALISTIC ہے۔ وہ انسانوں، اشیاء اور مناظر کی منطقیت کو اپنے جذباتی تجربے کے زیرِ اثر نئے طریقے سے مرتب کرتا ہے اور اس کے پس منظر کو ان سے غیر منقطع کر دیتا ہے۔“[۱]

’نہ مرنے والا‘ یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے ’چوراہا‘ میں شامل ہے اور اس افسانے کو ماورائے حقیقت کی تکنیک مین لکھا گیا ہے۔ اس افسانے میں رنگوں کا بھی بہت عمل دخل ہے اور بے ترتیب کہانی پینٹنگ، دوست، محبت، قتل، بے وفائی، کرفیو اور بغاوت کے الزام کے موضوع پر مبنی ہے۔ خیالات میں ابہام، خود کلامی اور خوابناکی کی تکنیک کا استعمال کر کے اس افسانے کو حقیقت سے ماورا طور پر پیش کیا گیا ہے۔ نالیوں سے بہتا سرخ خون اور ریڈیو پر ہوتے اعلانات اور ایک نامعلوم کردار جو اپنے کمرے کا تالا کھول کر کمرے میں موجود ہے۔ آغاز میں ہی ابہام کچھ اس طرح ملتا ہے کہ دکھایا یوں گیا ہے کہ کردار کے ہاتھ میں پستول ہے جبکہ اس کے ہاتھ میں چابی ہے۔ ”وہ بڑبڑایا اور پستول پر گرفت چھوڑ دی۔ چابی چھنا کے سے فرش پر جا پڑی۔“[۲] گرفت تو اس نے پستول پر چھوڑی لیکن فرش پر چابی گری۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ وہ اپنے خیالات میں یا خوابناکی کی حالت میں چابی کو پستول سمجھ رہا ہے۔ یہاں یہی ابہام ہے کہ اصل میں اس کے ہاتھ میں چابی ہے یا پستول ہے۔ یہ کردار اپنے کسی دوست کو مارنا چاہتا ہے جو اس کی محبوبہ سے محبت کرنے لگا ہے۔ بظاہر تو افسانے میں بے ترتیبی اور خوابناکی جیسی صورتِ حال موجود ہے لیکن اس کی خود کلامی سے کہانی پن کا ایک عنصر پیدا ہو گیا ہے جس سے اصل وجہ کی طرف ہلکا سا اشارہ ملتا ہے۔

افسانے میں خود کلامی اور خوابناکی دونوں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ یہ کردار اپنے خیالات میں ہی اس دوست کی تصویر سے باتیں کر رہا ہے اور تصویر اس سے باتیں کر رہی ہے جبکہ اصل میں وہ کردار اپنے جذبات سے ہم کلام ہے۔

" آج تم زندہ بچ کر نہیں جاؤ گے۔" وہ گھوم کر چیخا۔اس کی نظریں بڑی تیزی سے دیواروں پر لگی تصویروں سے پھسلتی دروازے کے ساتھ پڑی ایزل کے پاس رُک گئیں۔سنتے ہو؟اس نے غیر مکمل قد آدم تصویر کو کھاجانے والی نظروں سے دیکھا"لیکن تم ابھی تک آئے کیوں نہیں؟تصویر کی غیر مکمل مسکراہٹ مکمل ہو گئی۔"تمہارے سر پر موت منڈلا رہی ہے اور تم مسکرا رہے ہو؟"

۔۔۔۔میں تمہاری مسکراہٹ بہادوں گا'قتل کر دوں گا۔"

وہ پاگلوں کی طرح چاقو لے کر تصویر کی طرف بڑھا۔"[۳]

درج بالا اقتباس میں وہ کردار تصویر میں موجود شخص کے عکس کا اصل سمجھ کر مارنے کی کوشش کر رہا ہے اور اس کے آنے کے انتظار میں بھی ہے لیکن اگلے ہی لمحے وہ چاقو سے کینوس پر رنگ پھیلا رہا ہوتا ہے۔یعنی وہ ایک مصّور ہے۔لیکن وہ کسے اور کیوں قتل کرنا چاہتا ہے، کردار کی داخلی کیفیات اور اس کا پیشہء مصّوری دونوں اصل بیان کو ابہام زدہ بنا رہے ہیں۔"اس نے سگریٹ سلگا کر پیلٹ اٹھالیا اور چاقو سے کینوس پر رنگ پھیلانے لگا۔"[۴] یہاں لفظ چاقو سے بھی ابہام پیدا کیا گیا ہے کہ وہ قتل کرنے والا چاقو ہے یا پینٹنگ کرنے والا آلہ ہے۔کردار کی خود کلامی اور اس کی داخلی کشمکش اس کی نفسیات کی عکاس ہے۔اس کا اضطراب اور انتظار اس کی خود کلامی اور ہیجان انگیزی کو بڑھاتا چلا جارہا ہے۔وہ تصویر سے مخاطب ہے کہ ہر چیز اسی کی ہے اور سب اس کے خلاف سازش کر رہے ہیں۔

"۔۔۔۔آج میں اس سازش کو ختم کر دوں گا اپنے جسم میں بہتے زہریلے خون کو بدل دوں گا۔

اس نے سگریٹ کا پیکٹ اٹھا کر کھڑکی سے باہر پھینک دیا۔

تم ابھی تک آئے کیوں نہیں؟تمہارے آنے کے بعد میں تمہاری ایک ایک چیز کو پھینک دوں گا یہ جگہ چھوڑ کر چلا جاؤں گا۔"[۵]

یہ کردار اپنے اردگرد بھی گولیاں چلنے کی آواز سن رہا ہے اور ساتھ ہی اسے قتل کرنے کی ترکیب بھی سوچتا ہے، جس کا وہ انتظار کر رہا ہے۔ پستول اس کے ہاتھ میں کانپ رہی ہے اور وہ تصویر کے نشانے لیتا ہے اور سوچتا ہے کہ آنے والے کو بحث میں اُلجھا کر جھگڑا کرے گا اور پھر اسے قتل کر دے گا۔ یہاں وہ اس ساری ترکیب میں خود کلامی کر رہا ہے۔ اپنے آپ کو تسلی دے رہا ہے۔ اس کی اندرونی کشمکش کا خاتمہ آنے والے کے قتل سے جڑا ہوا ہے۔ لیکن یہاں ابہام اس منظر سے بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر وہ اسے قتل کرنا چاہتا ہے تو اس کے تصویر کیوں بنا رہا ہے۔

"۔۔۔۔ میں اس طرح کلائمکس کو بلڈ کروں گا کہ وہ غصے میں کھولنے لگے گا تلخی اتنی بڑھے گی کہ میں اسے گولی مار دوں گا اور ہر قسم کی قید سے آزاد ہو جاؤں گا۔ میں تصویر میں دیکھتا ہوں اور مسکراتا ہوں کہ ابھی جب تم آؤ گے تو نہیں رہو گے 'ہوں اب میں نے خود پر کافی قابو پالیا ہے۔"(۶)

اس اقتباس میں وہ خود کلامی کر رہا ہے اور خود کو تسلی دینے کی کوشش میں ہے۔ افسانے میں متعدد جگہ پر ماورائے حقیقت کی تکنیک اور خصوصیات کا ذکر بھی ملتا ہے جس سے قاری کے لیے سمجھنا آسان ہے کہ آخر اس افسانے میں کیا کہنے کی کوشش کی جا رہی ہے اور مصنف نے اسے کس تکنیک میں بیان کیا ہے۔ تصّور اور خود کلامی کے کچھ ایسے جملے، افسانے میں موجود ہیں جو اس افسانے کی تکنیک کی طرف اشارہ کر رہے ہیں اور تصّور سے ایک ماورا حقیقت کا علم ہوتا ہے جو کہ حقیقت نہیں محض تصّور یا خیالی دنیا ہے۔

"'تمہارا تصّور تمہیں لے ڈوبے گا' اس کے کانوں میں کسی نے سرگوشی کی۔ خواہ مخواہ ہر وقت نہ سوچا کرو' اس کے دوست کی آواز آئی۔ تم بہت IMAGINATIVE ہے،
کیفے والا ڈی سوزا مسکرایا۔
تمہارا تصّور تمہیں لے ڈوبے گا' لڑکی نے بھنور سے کہا۔
کیا تنہا ہنستے رہتے ہو تمہیں خود کلامی کی بہت بری عادت پڑ گئی ہے۔"(۷)

اب یہ سب بھی اس کردار کے خیالات میں چل رہا ہے کہ مختلف لوگ اس کے تصّور اور خود کلامی پر اپنی رائے دے رہے ہیں۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ افسانے میں تصّور اور خود کلامی موجود ہے۔ تصّور سے ہی خوابناکی جنم لے رہی ہے۔ وہ کردار جیتے جاگتے میں خوابناکی کی صورتِ حال سے دوچار ہیں۔

اپنے کمرے میں بیٹھا ہوا چائے پیتا یہ کردار اپنے خیالات میں خوابوں کی دنیا میں پہنچ چکا ہے جہاں وہ پاتال اور بھنور کا ذکر کرتا ہے کہ اس کا دوست اور لڑکی دونوں پاتال میں کُود گئے ہیں۔ وہ ہیجان انگیز حالت میں چیخ رہا ہے اور اُسے پکار رہا ہے۔ اس کے خیالات مین ہی کوئی تیسرا بھی ہے جو اس کے دوست اور اس لڑکی کے بارے میں اسے بتا رہا ہے۔ اس کیفیت سے اس کے لاشعور کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ لڑکی اس کردار کی محبوبہ تھی اور اس کے دوست نے اسے دھوکا دیا اور لڑکی کو لے کر کہیں چلا گیا۔ یہاں وہ اس کے لیے سانپ کا استعارہ بھی استعمال کرتا ہے۔

> ''وہ تم سے پہلے پاتال میں اُتر گئی ہے۔ بھنور میں اس کے ہونٹوں نے اس سے کہا۔
> کس کے ساتھ؟ میں تو یہاں ہوں۔
> تمہارے دوست کے سر پر سانپ کا تاج ہے اور لڑکی کے سینے پر بائیں جانب ڈنک کے دو نشان دل سے سنہرا خون بہہ رہا ہے اور اس کی آنکھوں میں زہر بجھا خمار ہے
> ---۔پاتال میں۔ تاج کے سانپ کو دودھ چاہیے۔
> میں اس سانپ کو کچل دوں گا۔''(۸)

اب اس خوابناکی کی صورتِ حال سے وہ تب باہر آتا ہے جب چائے کی پیالی فرش پر گر کر ٹوٹتی ہے لیکن وہ دوبارہ پھر سے اسی خوابناک کیفیت میں چلا جاتا ہے جہاں وہ کردار اس کا دوست اور وہ لڑکی کھڑے ہین اور لڑکی کے پاؤں میں موجود زنجیر کو اُتارنے کا کہتا ہے تو اس کا دوست مسکراتے ہوئے سانپ سے کھیلتا ہے اور اس کردار کو پیچھے نہ مڑنے کا کہتا ہے۔ پیچھے مڑ کر دیکھے گا تو لڑکی کو پا نہیں سکے گا اور ایسا ہی ہوا۔ ''تم ایک فریبی دوست ہو' میں' میں تمہیں_____ ''وہ زنجیر کو تھامے جنگل کے زنداں میں پاگلوں کی طرح گھومنے لگا۔--میں تمہیں فنا کر دوں گا۔-''(۹) یہ ساری صورتِ حال محض حقیقت سے ماورا وہ حقیقت ہے جو اس کردار کے لاشعور سے پھوٹتے ہوئے خوابناکی کی صورتِ حال پیدا کر رہی ہے اور اس کو حقیقت سے ملا کر ایسی تکنیک میں پیش کیا گیا ہے جو تصّور پر مبنی ہے اور قاری افسانے میں اس تصّور یا خوابناکی کی دنیا کے ٹوٹنے کے مراحل پر اس بات کا ادراک کر سکتا ہے کہ یہ محض تصّور اور خوابناکی تھی۔ ایسی صورتِ حال کو جس طرح پیش کیا گیا ہے وہ خوابناکی کی تکنیک ہے۔ اسی خوابناک کیفیت میں وہ کردار کسی نامعلوم کردار سے ہم کلام رہتا ہے۔ کبھی سرخ رنگ کی ٹیوب سے رنگ لے کر کینوس پر بنائی تصویر پر ہاتھ پھیر دیتا ہے۔ اسی خیالی ہم کلامی میں وہ تصویر پر گولیاں برسانے لگتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اس نے اپنے دوست کو قتل کر دیا اور پُر سکون محسوس کرتے ہوئے کمرے

سے نکل جاتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اسے پہلے ہی اس دوست کو قتل کر دینا چاہیے تھا تاکہ وہ آزاد ہو کر گھوم سکے۔ اب یہاں آزاد ہو کر جینے کا مطلب اس نفسیاتی الجھن سے آزادی سے۔ پھر اسے محسوس ہوتا ہے کہ تصویر سے نکل کر کوئی اس کا پیچھا کر رہا ہے۔ یہاں وہ کشمکش اور وہم کی ملی جُلی سی کیفیت نظر آتی ہے جب وہ سوچتا ہے کہ وہ مرا یا نہیں، گولی نشانے پر لگی یا نہیں۔ اسی کشمکش میں وہ ڈی سوزا کے کیفے پہنچتا ہے۔ اس کے ہاتھ سرخ ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ جیسے خون سے رنگے ہوں۔ وہ خود بھی یہی سمجھتا ہے مگر دی سوزا کے جملے نے پورے افسانے کا احاطہ ایک جملے میں کر دیا کہ ''گوش۔ یو بلڈی پینٹر۔ پینٹنگ کے بعد ہاتھ تو واش کرا کرو۔'' (۱۰) یعنی وہ جو سارا منظر، گولیاں چلانا، قتل کرنا، دوست کا انتظار کرنا، دوست سے باتیں کرنا، وہ سب محض خوابناکی اور خود کلامی تھی۔ وہ سرخ رنگ سے تصویر بنا کر اپنی نفسیاتی کیفیات کے باعث یہ سمجھ رہا تھا کہ اس کے ہاتھوں پر خون ہے اور وہ دوست کو قتل کر چکا ہے مگر جب وہ اپنے دوست کو کیفے کے دروازے کے پار والی سڑک پر دیکھتا ہے تو حیرت انگیز حالت میں سڑک کی طرف بھاگتا ہے۔ کرفیو کی گھنٹیاں بجنے لگتی ہیں اور کیفے والا دی سوزا اسے کھینچ کر اندر لے آتا ہے۔ یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ کردار اپنے خیالات کی دنیا میں جی رہا تھا۔ جو کام وہ حقیقت میں نہیں کر سکا اپنی خوابناک کیفیت میں سر انجام دے چکا تھا۔ ایک ماورا حقیقت میں اپنی خواہش کہ اپنے دوست کو، کو کہ دشمن بن چکا ہے، قتل کر دے اور اپنے خیالات میں وہ ایسا کر بھی چکا۔ اس کی ماورا حقیقت، حقیقت سے مختلف ہے لیکن افسانے میں اس کی پیشکش دونوں کی ملاوٹ سے ہی کی گئی ہے۔

افسانے کے اختتام پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ انگریز دورِ حکومت پر لکھا جانے والا افسانہ ہے جس میں کرفیو، مار دھاڑ، قتل و غارت اور ہندوستان کے رہنے والوں کا آپس میں ہی فساد برپا کرنے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اور فردِ واحد کی نفسیات کو ظاہر کر رہا ہے جو خود اپنے دوست کو قتل کر دینے کے درپے ہے۔

'دیوار اور دروازہ' یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے۔ اس افسانے پر تجریدیت کے ساتھ ساتھ ماورائے حقیقت کے اثرات بھی ہیں۔ افسانے میں ابہام، خود کلامی اور خوابناکی کے عناصر موجود ہیں۔ ہسپتال سے بھاگ کر دروازے کی تلاش میں نکلنے والا ایک کردار دراصل اپنی 'آزادی' کی تلاش میں ہے اور قید سے نکلنا چاہتا ہے جو اس معاشرے یا اس کے گھر کے افراد نے اُس پر لگا رکھی تھی اور وہ اپنی مرضی کے مطابق اپنی زندگی گزارنا چاہتا تھا مگر ایسا نہ کر سکا اور نفسیاتی طور پر کمزور ہو گیا۔ مردہ خانے میں سویپر کے ساتھ گفتگو اور وہاں میں خود کلامی اور خوابناکی کی تکنیک میں افسانے کے اس حصّے کو پیش کیا گیا ہے۔ افسانے کے شروع میں ہی ابہام ہے کہ جب وہ دروازے کی تلاش میں دیوار سے جا ٹکراتا ہے تو وہاں اس کی خود کلامی ابہام

پیدا کرتی ہے کہ وہ کس دیوار کی تلاش میں ہے کیونکہ وہ دیوار کو دیکھ کر حیرت کا اظہار بھی کرتا ہے اس میں تو دروازے کھڑکیاں ہیں اور یہ اینٹوں سے بنی ہے۔وہ کس دیوار کی تلاش میں ہے یہ واضح نہیں ہو پا رہا اور وہ دیوار کی تلاش میں ہے یا دروازے کی تلاش میں ہے یہاں ابہام ہے۔

"تو یہ وہ دیوار نہیں ہے یہ تو اینٹوں کی دیوار ہے۔اس نے اپنے سانس پر قابو پاتے ہوئے دیوار کا جائزہ لیا۔اس میں تو دروازے کھڑکیاں بھی ہیں تو وہ دیوار نہیں ہو گی شاید میری آنکھوں میں جھلی آگئی ہو۔"(۱۱)

یہ اقتباس ابہام کا حامل ہے کیونکہ دیوار اینٹوں سے ہی بنتی ہے اور دروازہ اور کھڑکیاں بھی دیوار کے اندر ہی بنائی جاتی ہیں۔پہلے یہ کردار دروازے کی تلاش میں تھا لیکن اب وہ کوئی خاص قسم کی دیوار تلاش کر رہا ہے اور اس کا بیان بھی واضح نہین جس سے ابہام پیدا ہو رہا ہے۔یہ خیال کا ابہام ہے جسے لفظوں اور جملوں کے ہمراہ خاص انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اسی طرح افسانے میں ایک اور جگہ لفظوں سے ابہام پیدا کیا گیا ہے۔جس سے یہ سمجھنا مشکل ہے کہ کردار نے ہسپتال کے مریضوں والا لباس پہن رکھا ہے یا قیدیوں والا، کیونکہ دونوں میں سلاخوں کا ذکر ہے اور ساتھ ہی کردار کی نفسیات جو خود کلامی کی صورت میں پیش کی گئی ہے جو ایک انسان کی آزادی اور قید سے متعلقہ ہیں۔یہ ذہنی، جسمانی اور ہر طرح کی انفرادی آزادی کا قائل کردار نظر آتا ہے۔

"دھاریوں والا کُرتہ پاجامہ نہیں یہ دھاریاں کہاں ہیں یہ تو سلاخیں ہیں اور میں قید ہوں۔
"یہ لباس تو میں شروع سے پہنے ہوئے ہوں۔"
"لباس تو یہی ہوتا ہے۔"
تو سلاخیں یہاں آکر ظاہر ہوتی ہوں گی یہیں آ کے میں آزاد ہوا تھا یا قید ہوا تھا؟
یہاں آنے سے پیشتر کوئی آزاد ہوتا ہے نہ قید اَور یہ زنداں ہے؟
"نہیں میرا مطلب ہے ازل سے۔"(۱۲)

اس اقتباس میں مردہ خانے کے سوپیر کے ساتھ موجود کردار خود کلامی کر رہا ہے۔خود سے مخاطب ہے اور اس کے یہ خیالات ظاہر کرتے ہیں کہ شاید وہ دنیا کو قید خانہ کہہ رہا ہے اور یہاں آنے کے ساتھ ہی انسان سلاخوں والا لباس پہن کر قیدی بن جاتا ہے اور لباس معاشرتی روایات اور پابند ذہنیت کا لباس ہے جو ہر انسان ازل سے ہی پہنے ہوئے ہے۔افسانے میں یہ کردار شک وشبہ اور ابہام کا شکار ہے کہ دنیا میں آکر انسان آزاد ہو جاتا ہے یا قید ہا جاتا ہے اور اسے وہ ہسپتال آنے کے پس منظر میں بیان کر رہا ہے۔جہاں اس کے ماں باپ نے اسے

بھجوایا۔ گھر اور گھر والوں کی قید اور ان کی پابندیوں والی ذہنیت سے آزاد ہو کر ایک دوسرے قید خانے میں آ گیا تھا۔

افسانے میں خود کلامی کی تکنیک کا بہت استعمال کیا گیا ہے۔ سوپر سے گفتگو میں بھی وہ کردار خود کلامی زیادہ کرتا ہے۔

> ''یہ مجھے کیا کر گیا ہے جس میں بہتے خون پر کنکریوں کی بارش پھر چھینٹے اڑے اور گرداب میں پھیل گئے اب یہ گرداب مجھے سمیٹ کر اس کی طرف کیوں لے جا رہے ہیں اب میں اس کے پاس کیوں بیٹھ گیا ہوں اور کیوں میرا خون جہاں کنکری گرتی ہے وہیں ایک خلا ابھرتا ہے اور اس گرد چھینٹے یہ میرے اندر کیا ہو رہا ہے۔''(۱۳)

اسی خود کلامی کی تکنیک کو خوابناکی میں اس طرح ڈھالا گیا ہے کہ افسانہ ابہام کا شکار ہو گیا ہے کہ خود کلامی کے ساتھ جو ایک پورا منظر نامہ بیان کیا جا رہا ہے کیا اس میں وہ کردار کسی سے مخاطب ہے یا یہ سب اس کی نیم بیداری کی حالت میں ذہنی اختراع ہے اور صرف اس کی خوابناکی کی صورتِ حال ہے۔ کہیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ کردار کسی اور سے مخاطب ہے اور کہیں صرف خود کلامی کا تاثر اُبھرتا ہے۔ وہ اپنے خیالات میں ایک پادری اور ڈاکٹر پاولوف کے پاس موجود ہے اور خود کو پاولوف کا کتا سمجھ رہا ہے۔ یہ مکمل ماورائے حقیقت کا منظر نامہ ہے کہ ہسپتال کے مردہ خانے میں بیٹھا ایک شخص اپنے خیالوں کی دنیا میں کسی اور جگہ کسی اور جاندار کے روپ میں موجود ہے۔

> ''میں نے تعظیم میں گھٹنے اور ہاتھ ٹیک دیئے اور اپنے محسن کے پیر چاٹنے لگا یہ میری رسی ہے یہ مجھے اس لیبر نتھ سے نکال لے گا پیر چاٹتے چاٹتے میری زبان اتنی لمبی ہو گئی کہ میری سمجھ میں نہ آیا کہ اپنی زبان کو منہ میں کیسے ڈالوں گا پیر میرے آگے آگے چلنے لگے اور میں جیسے رسی سے بندھا ان کے پیچھے دیواریں ختم ہونے میں نہیں آتی تھیں اور دروازہ تھا کہ نہیں تھا۔
>
> میرے محسن نے گھنٹی میز پر رکھ دی اور مجھے گود میں بیٹھا کر پچکارتے ہوئے میرے دانتوں میں گوشت کا ٹکڑا پکڑا دیا۔ مجھے پتا چلا کہ اس کا نام پاولوف ہے اور میرا نام پاولوف کا کتا۔''(۱۴)

یہ حقیقت سے ماورا ایک اور دنیا ہے جس کو اس کردار نے اپنے لیے تخلیق کیا ہے اور اس کا لاشعور اس کے جذبات کا عکاس بن کر اس خوابناکی کی تکنیک میں ڈھل گیا ہے جہاں یہ کردار خود ساختہ اذیت میں مبتلا مختلف جسمانی کیفیات سے گزر رہا ہے۔ کبھی وہ 'شیشے کی بستی کی گلیوں' سے گزرتا ہے تو اسے یاد آتا ہے کہ وہ کتا نہیں ہے۔ اس کے ماں باپ نے تو اسے انسان پیدا کیا تھا لیکن اسے کسی شے سے دلچسپی نہ تھی تبھی اس کے ماں باپ پریشان رہتے کہ وہ ہر وقت کمرے میں بند کتابیں پڑھتا رہتا ہے۔ اسی لیے اس کے باپ نے اس کی ساری کتابیں جلا دیں کیونکہ انھیں خوف تھا کہ کہیں ان کا بیٹا 'فقرے کا آخری نقطہ' نہ بن جائے۔

اس سارے افسانے میں وہ کردار کسی 'نقطہ' کی تلاش میں ہے جو 'نقطہ اختتامیہ' ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ اپنی زندگی کے اختتام کو تلاش کر رہا ہے۔ اسی تلاش میں وہ گھر سے بھی بھاگا۔ اسی نقطے کی تلاش میں وہ ڈاکٹر پاولوف تک پہنچ گیا جس نے اس کا پیٹ نکال کر اس کے سامنے رکھ دیا جس کی کٹی نالی سے سیال مادہ بہتا نظر آ رہا تھا۔ اب یہ سب حقیقت میں نہیں بلکہ کردار کے ذہنی خیالات میں خوابناکی کی صورتِ حال ہے۔ وہ موجود تو ہسپتال کے مردہ خانے میں ہے لیکن وہ چند لمحوں میں اتنا ذہنی سفر طے کر چکا ہے کہ اسے خود معلوم نہیں۔ یہی ماورائے حقیقت ہے۔

> "مجھے ہر وقت متلی ہوتی رہتی ہے اس نے مسکرا کے اپنی لمبی الجھی ہوئی داڑھی میں کھجلی کی مسکرایا اور مجھے بے ہوش کر دیا جب میں ہوش میں آیا تو میرا پیٹ میرے سامنے پڑا تھا پروفیسر پاولوف گھنٹی بجا رہا تھا اور میری کھانے کی کٹی نالی سے سیال مادہ ٹپک رہا تھا۔۔۔ میں نے اپنے ہاتھ میں پکڑے پیاز کو دیکھا لیکن میرے ہاتھ میں کچھ تھا ہی نہیں نقطہ بھی نہیں۔۔۔ میں اسی وقت پاولوف کے گھر سے بھاگ آیا نقطے کی تلاش میں بھاگنے لگا بھاگتا رہا۔ اپنے پیٹ کے خلا کو تھامے پسینہ پسینہ آنکھوں میں پانی اور حیرت ہے جہاں جہاں یہ قطرے گرے وہیں وہیں دیواریں اُگنے لگیں۔۔۔"(۱۵)

انور سجاد چونکہ خود ایک ڈاکٹر تھے اس لیے ان کے افسانوں میں طب سے متعلقہ صورتِ حال بہت ملتی ہے۔ ماورائے حقیقت افسانے کا تعلق نفسیات سے ہے اس لیے یہاں ایک روسی ماہرِ نفسیات آئیون پاولو کو پاولوف کے نام سے پیش کیا گیا ہے جس نے کتے کو بھوک لگنے کے متعلق کھانے کے وقت گھنٹی بجانے سے بھوک لگنا، ایک تجربہ کیا تھا کہ کس کس طرح کھانے کے وقت پر یا گھنٹی بجانے کے مخصوص وقت پر کتا بھوک محسوس کرنے لگتا ہے۔ ہر وہ چیز جو کھانے سے متعلقہ تھی اس کے وقوع پذیر ہونے کے ساتھ کتے کے رویے

نے 'کھانے' کے وقت کو جوڑ لیا۔ اس نے اس حوالے سے ایک خاص رویے کو تھیوری کی شکل میں پیش کیا۔ اس تجربے کو ذرا سے مختلف انداز سے انور سجاد نے اس افسانے کا حصّہ بنایا ہے جو انسانی رویوں سے متعلقہ ہے کہ معاشرہ انسان کو اپنے طور پر چلانا جانتا ہے اور انسان چاہ کر بھی معاشرتی پابندیوں سے آزاد نہیں ہو سکتا۔ ماورائے حقیقت کے بیان میں وقت ایک جگہ تھم جاتا ہے انسان لمحوں میں صدیوں کا سفر طے کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور یہ سفر وہ اپنے ذہن سے طے کرتا ہے۔ اس افسانے کے آغاز میں رات دس بجے کا وقت دکھایا گیا ہے اور اختتام پر بھی دس ہی بج رہے ہیں جس پر کردار اس وقت حیرت کا اظہار کرتا ہے جب وہ اپنی سوچوں سے نکل کر واپس حقیقی دنیا میں آتا ہے۔

> ''گھڑیال میں دس بجے ہیں اب بھی دس ہی بجے ہیں کیا گھڑی خراب تو نہیں یا وقت تھم رُک گیا ہے۔۔۔''(۱۶)

> ''اس نے ہال میں لگے دیواری کلاک کو دیکھا__دس بجے ہیں؟ اس میں بھی؟ یہ بھی خراب ہے لیکن ٹک ٹک کی آواز تو آرہی ہے۔۔۔''(۱۷)

مردہ خانے میں موجود ایک لاش کی انگلی میں ہیرا دیکھ کر وہ آلاتِ جراحی سے ہیرا چوری کر کے ہسپتال سے بھاگنے لگتا ہے یعنی نقطے کے حصّول کے لیے کوشاں کردار اب ہیرے کے لالچ میں ہے۔ پہلے علم میں کھویا ہوا کردار اختتامیہ نقطے کی تلاش میں اِدھر اُدھر بھٹک رہا تھا اب مادی دولت کے پیچھے اپنے اصل مقصد کو بھولتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ دوبارہ پھر خیالی دنیا میں چلا جارہا ہے اور حقیقت سے ماورا ایک اور حقیقت میں خود ساختہ اذیت کا شکار ہے اور ہیرے کے پیچھے بھاگتا نقطے کو پالیتا ہے۔

> ''پھسل میں پھسل گیا ہوں اور گر رہا ہوں گر رہا ہوں نوکیلے دو دھاری پتھروں کی طرف تیزی سے تیزی سے__اوہ اذیت__نوکیلے پتھر میرے جسم میں کھب گئے ہیں دو دھاری نوکیں مجھے کاٹ رہی ہیں میرے گرد خلا سمٹ کر نقطہ بن رہا ہے اور انگوٹھی ہیرے کی انگوٹھی میری مٹھی سے پھسل کر چلنے لگی ہے اور میں نوکیلے پتھروں کی سولی پر چڑھا شیشے کی دیوار کے ہیروں میں پڑا ہوں میرے جسم سے نچڑتا خون بہہ کر انگوٹھی کے پیچھے دوڑ رہا ہے۔۔۔۔''(۱۸)

ماورائے حقیقت میں وقت کا رُک جانا، کردار کا حقیقت سے ماورا ایک خیالی دنیا بنا کر اپنی خواہش کے حصّول کے لیے کوشاں ہونا اور نیم بیداری اور خوابناکی کی سی صورتِ حال میں حقیقت کی دنیا کو ماورائے حقیقت کے

امتزاج میں پیش کرنا اور اس امتزاج سے پیدا ہونے والا ابہام اور خود کلامی کی صورتِ حال جس سے خوابناکی اور ابہام کی تکنیک اور کیفیات کو تقویت ملتی ہے۔ یہ سب عناصر مل کر افسانے میں تجریدیت کے ہمراہ ماورائے حقیقت کا تاثر بھی دے رہے ہیں۔

'سب سے پرانی کہانی' یہ افسانہ ماورائے حقیقت کے تناظر میں لکھا گیا ہے۔ اس کی تکنیک ماورائے حقیقت کے زیرِ اثر ہے۔ یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے۔ اس میں کہانی پن کا عنصر صرف اتنا ہے کہ ایک قیدی جیل سے فرار ہو کر سر چھپانے کی جگہ تلاش کر رہا ہے اور اس ضمن میں مختلف خیالات اور وسوسوں نے اسے گھیر رکھا ہے۔ باقی تمام تر افسانہ ابہام، خود کلامی اور خوابناکی سے بھرپور، ماورائے حقیقت کا تاثر دے رہا ہے۔

افسانے کے آغاز میں ایک کردار ہے جو بھاگتے ہوئے، بارش کے موسم میں راستہ تلاش کر رہا ہے کہ آخر وہ کدھر جائے جہاں اسے پولیس تلاش نہ کر سکے۔ کبھی اسے لگتا ہے کہ وہ راستہ بھول گیا ہے، کبھی خدشہ ظاہر کرتا ہے کہ کہیں یہ راستہ واپس جیل کو نہ چلا جائے۔ جنگل میں اِدھر اُدھر بھٹکتا یہ قیدی سوچتا ہے کہ جیل کا عملہ جیپوں میں بیٹھ کر اس کی تلاش کو نکلا ہوا ہو گا اور اسی لیے وہ قیدی مسلسل بھاگتا چلا جا رہا ہے اور اسی طرح اس کا ذہن بھی مسلسل بھاگتا چلا جا رہا ہے اور جو خیالات بُن رہا ہے وہ خود کلامی کے زُمرے میں آتے ہیں۔ وہ خود سے ہی سوال جواب کر رہا ہے، اپنے آپ سے ہی باتیں کیے جا رہا ہے۔

> "جنگل ایسے ہوتے ہیں؟ کہیں میں پھر تو___ نہیں۔ میں تو بھاگ رہا ہوں۔ اس شہر سے اسی شہر میں 'اس ملک سے اسی ملک میں 'اس زمین سے اسی زمین پر بھاگ رہا ہوں۔ میری یہ دوڑ کب ختم ہو گی؟ وقت کب ختم ہو گا؟۔۔۔"(۱۹)

خود کلامی کرتے کرتے خارجی اثرات کے تحت اسے سردی کا احساس ہوتا ہے تو خوابناکی کی کیفیت جنم لے رہی ہے۔ اُس کی آگ کے قریب بیٹھ کر چائے پینے کی خواہش اُس کے ذہن میں وہ خیالات بُن رہی ہے جو محض خیال اور خوابناکی کی کیفیت ہین، ان میں حقیقت نہیں ہے۔ وہ جنگل میں بھاگتے ہوئے سب کچھ تصوّر کر رہا ہے۔ وہ خود کو ایک جھونپڑی میں محسوس کرتا ہے جہاں ایک بڑھیا اسے چائے بنا کر دیتی ہے اور اس بڑھیا کی بیٹی اس قیدی کی ٹانگیں دبا رہی ہے۔ یہاں اس کے لاشعور میں جو پکڑے جانے کا خوف ہے وہ اس کی خوابناکی مین بھی ظاہر ہو رہا ہے کہ ایک دستک سنائی دیتی ہے جس کی وجہ سے وہ جھونپڑی سے بھی فرار ہو جاتا ہے یہ سمجھ کر کہ جیل کا عملہ اسے تلاش کرتے وہاں آ گیا ہے۔ یہ سب حقیقت میں اس کے ساتھ نہیں ہوا بلکہ صرف

اس کی ذہنی اختراع ہے۔ لڑکی کا خیال اور پھر آگ کی گرمائش، گرم چائے کی پیالی، اس کے لاشعور میں پنپتی خواہشات کی عکاس بھی ہیں۔ جب وہ اپنی ذات کے متعلق سوچتا ہے تو اسے اپنا نام تک معلوم نہیں ہے۔ ماورائے حقیقت کے تحت یہ بھی اس کے لاشعور کی عکاسی ہے کہ وہ اپنی پہچان نہیں رکھتا۔ ماورائے حقیقت کے منشور کے مطابق ایک انسان کی آزادی اور اسکی پہچان اہمیت رکھتی ہے۔ اس رجحان کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کے کردار بے نام ہی ہوتے ہیں ۔ یہی تاثر اس ماورائے حقیقت افسانے کا بھی ہے۔ وہ کردار اپنی پہچان، اپنی شناخت کی تلاش میں ہے۔ ”میں تو اس زمین پر ہوں جس کا کوئی نام نہیں۔۔۔ نہیں میرا یہ نام نہیں۔ یہ بھی نہیں ’یہ نام بھی نہیں۔ میرا کوئی نام نہیں۔ تم مجھے نہیں پکڑ سکتے۔ میرا نام کیا ہے ؟۔۔۔۔ “[۲۰] یعنی وہ کردار خود کو پہچان دینا چاہتا ہے اسی لیے اسے کوئی نام بھی پسند نہیں آرہا۔ وہ اپنی مرضی کی زندگی جینا چاہتا ہے اسی لیے اس کے لاشعور میں موجود جیل کے عملے کے خوف کا اچانک خیال اس کی شناخت کی کوشش میں دَر آنے کا مطلب یہی ہے کہ وہ ذہنی کشمکش اور کسی اُلجھن کا شکار ہے۔ اسی کیفیت میں اسے ایک ٹوٹی ہوئی جھونپڑی دکھائی دیتی ہے جس میں وہ آگ جلا کر پناہ لیتا ہے اور پھر سوچتا ہے کہ دن میں تو وہاں سے بھاگ نہیں سکتا اس لیے ابھی چلنا پڑے گا۔ وہ شمالی سرحد پار کرنا چاہتا ہے اور اسی سوچ میں اسے ایک سایہ دکھائی دیتا ہے اور پھر سے خود کلامی شروع ہو جاتی ہے اور وہ فرض کرنے لگتا ہے کہ آگ کی روشنی میں یہ اس کا اپنا سایہ بھی ہو سکتا ہے کہ دروازے کا آدھا پٹ بھی کھلا رہ گیا ہو گا۔ لیکن جب وہ دروازہ بند کر کے واپس آتا ہے تو وہاں ایک اور شخص بیٹھا ہوتا ہے۔ یہاں پھر خود کلامی کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے اور کردار خدشات کا شکار بھی نظر آتا ہے۔ پکڑے جانے کا خوف اس کے رگ وپے میں سرایت کر چکا ہے۔ ”یہ کون ہے؟ کہاں سے آیا ہے؟ وہ یہاں پہلے سے موجود تھا یا اب ہی آیا ہے۔ کہیں ’خفیہ کا آدمی تو نہیں؟ مجھے گرفتار__ اس کا دل پھر زور زور سے دھڑکنے لگا۔ “[۲۱]

سرریئلسٹ مصوّری کی عکاسی بھی افسانے میں ملتی ہے۔ جس میں کسی شخص کے چہرے کے واضح خدوخال نہیں دکھائے جاتے بلکہ اس کے منہ کے نقوش ایک دوسرے میں گھل رہے ہوتے ہیں۔ یہ بالکل ماورائے حقیقت مصوّری کی لفظی تصویر کسی معلوم ہوتی ہے۔ جس طرح سرریئلی تصویر میں عجیب وغریب اشکال کو پیش کیا جاتا ہے جس میں کچھ بھی واضح نہیں ہو پاتا کہ اصل میں یہ کیا چیز بنانے کی کوشش کی گئی ہے کیونکہ اس رجحان کے مطابق کسی بھی چیز کو کوئی بھی شکل دی جاسکتی ہے۔ بے شک وہ انسان ہی کیوں نہ ہوں۔ ” دوسرے کی آنکھیں ’ناک ’گال ’دہن اور کان ایک دوسرے میں گھلتے ملتے ابھر رہے تھے جیسے بارش میں پڑی آبی رنگوں

کی تصویر ''(۲۲) افسانے میں ان بے نام دو کرداروں کے درمیان مکالمہ بھی دکھایا گیا ہے۔جہاں وہ ایک دوسرے سے سوال و جواب کر رہے ہیں۔ان مکالموں میں ایک دوسرے کی پہچان کے متعلق بہت سے سوالات ہیں۔اپنے اپنے مسائل میں اُلجھے یہ دو بے نام کردار خوف میں مبتلا،مایوسی کا شکار دکھائی دیتے ہیں۔دونوں کردار ہی جیل سے بھاگے ہوئے ہیں۔دونوں پر مقدمہ چل رہاہے۔ان کے مکالمے کی وجہ سے افسانے میں تھوڑاسا کہانی پن پیدا ہوا ہے مگر یہ مکالمے بھی خوابناکی کی کیفیت میں ہیں۔حقیقت میں وہاں کوئی دوسرا شخص موجود نہیں ہے۔کسی اور انسان کی وہاں موجودگی بھی اس کردار کی ذہنی اختراع ہے۔اصل میں خود سے ہی ہم کلام ہے۔افسانے میں ایک ابہام یہ بھی ہے کہ مکالمے اور افسانے کی تکنیک کچھ اس طرح کی ہے کہ،یہ کہانی ہے کس کردار کی،یہ واضح نہیں ہو پارہا۔

''پھر رات آئی۔بارش آئی اور طوفان آیااور میں اب بھی وہیں ہوں۔''

میں وہاں نہیں ہوں''

اَور مجھے اب بھی پتا نہیں چلا کہ میں نے کیا کیا ہے۔

وہاں سے نکل کر سب سے پہلے میں ماں کی قبر پر جانا چاہتا تھا۔لیکن وقت___

ماں سے محبت؟

کسے نہیں ہوتی۔

مجھے نفرت ہے اس سے۔نہ وہ مجھے جنم دیتی اور نہ میں اس طرح سوال بنتا۔میرا بس چلتا تو

میں کوکھ ہی میں اسے مار دیتا۔ماں آآآں''(۲۳)

اس طرح کے ابہام سے ایسی صورتِ حال جنم لیتی ہے کہ دوسرے کردار پر بھی مقدمہ چل رہاہے۔یعنی یہ قدر دونوں میں مشترک ہے۔پھر دونوں کی ماں کے متعلق گفتگو جو کہ ظاہری طور پر ایک کی ہی دکھائی دیتی ہے۔یہاں دونوں کردار ایک ہی کردار محسوس ہوتا ہے۔تاثر یہ ہے کہ مرکزی کردار ایک ہی ہے اور وہ کردار یہ محسوس کر رہاہے کہ کوئی اور بھی وہاں موجود ہے۔

ماورائے حقیقت کا مطمعءِ نظر فرد کی ذات،جذبات،احساسات اور فرد کی اپنی ذاتی پہچان ہے۔یہی چیز یہی مقصد اس افسانے میں کردار کے مکالموں کی صورت جھلکتا ہے جس نے اپنا حق حاصل کرنے کے لیے اپنے چچا کے پیٹ میں چاقو مار دیا اسی لیے وہ جیل میں بند تھا۔وہ جو کرنا چاہتا ہے اسے اس کے مقصد سے روکا جارہاہے۔

"میں بھی تمہاری طرح ہوں چاچا۔ مجھے بھی موقع دو____ مجھے بھی زندہ رہنے دو۔ کاروبار کراؤ مجھ سے بھی۔۔۔
"(۲۴)

افسانے میں اصل حقیقت تب سامنے آتی ہے جب دونوں کردار یہ طے کرتے ہیں کہ اکٹھے شمالی سرحد تک پہنچیں گے۔ پھر دونوں ایک دوسرے سے آگے چلنے اور جلدی پہنچنے کی کوشش میں تیز تیز بھاگتے ہیں تو جو صورتِ حال پیدا ہو رہی ہے وہ ابہام زدہ ہے۔

> "دوسرے نے دیوانوں کی طرح بھاگتے ہوئے کہا۔
> پہلا 'بالکل اس کے آگے تھا۔
> کوئی نہ کوئی تو ایسی جگہ ہو گی جہاں سے اس پہاڑی پر چڑھا جا سکے۔
> اس نے پاگلوں کی طرح وادی میں چکر لگاتے ہوئے سوچا۔ یوں دوسرا اس کے آگے ہو جاتا اور کبھی وہ دوسرے کے آگے۔"(۲۵)

متعدد بار ایک دوسرے سے بچھڑنے کی کیفیت پیدا ہوئی مگر دونوں جدا نہیں ہو پاتے۔ اس سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ کردار ایک ہی ہے اور وہ اپنے سایے کو دوسرا شخص سمجھ رہا ہے اور خوابناکی کی کیفیت میں ہے۔ بالآخر افسانے کے اختتام پر اصل راز کھلتا ہے کہ کوئی شخص اس وادی میں سیر کرنے کے لیے آیا تھا اور وہاں جنگل کے مناظر دیکھ کر خوابناک کیفیت میں سب کچھ اپنے ذہن میں بُن رہا تھا، حقیقت میں ایسا کچھ تھا ہی نہیں۔ بلکہ یہ اس کے ذہن کی ماورا حقیقت تھی جس کا اصلیت سے کوئی تعلق نہیں۔

> "اس نے سڑک کے کنارے کھڑے ہو کر نیچے وادی میں نظر دوڑائی اور زمین پر پڑے کنکر کو وادی کے رُخ ٹھوکر مار کر سوچا 'یہ جگہ کچھ عجیب سی ہے 'یہاں سیر کے لیے قطعی نہیں آنا چاہیے"(۲۶)

اس افسانے میں ایک مکمل خوابناکی، خود کلامی اور ابہام کی کیفیت ملتی ہے کہ ایک ہی کردار جو سیر کے لیے آیا تھا وہ کیا کیا سوچے چلا جا رہا ہے اس کا دماغ لاشعور کے قبضے میں محسوس ہوتا ہے جو اپنی مرضی کے خیالات بُنتا چلا جا رہا ہے۔ اس جگہ کے اثر نے اسے ایک خیالی دنیا سے ہمکنار کر کے ماورائے حقیقت سے متعارف کروایا اور وہاں ایک شخص کے علاوہ کوئی موجود نہ تھا۔ وہ خود سے ہی مخاطب تھا اور کسی اور شخص کو اپنے ساتھ تصوّر کر رہا تھا، یہ تنہائی کا احساس بھی ہو سکتا ہے۔ اس افسانے میں کہانی کی ہلکی سی آمیزش کے ساتھ بے ترتیب پلاٹ میں ماورائے حقیقت کے زیرِ اثر پورا افسانہ تخلیق کیا گیا ہے۔

’سونے کی تلاش‘ یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے ’چوراہا‘ میں شامل ہے۔اس افسانے میں تجریدیت کے ساتھ ساتھ ماورائے حقیقت رجحان بھی نمایاں ہے۔اس ضمن میں اس افسانے میں خوابناکی، خود کلامی اور ابہام کی تکنیکوں کا استعمال کیا گیا ہے۔افسانہ ایک کردار ڈاکٹر مسعود کے خیالات میں چل رہا ہے۔وہ اپنے خیالات میں ہی سمگلر جو کہ مر چکا ہے، کے ساتھ سونے کی تلاش میں چل پڑا اور خوابناکی کی حالت میں اپنے اندر کی خواہشات کی ایک ماورائے حقیقت فینٹسی تخلیق کر لیتا ہے اور اس خوابناکی میں ابہام اور خود کلامی کے اثرات بھی ہیں جو اسے ماورائے حقیقت افسانہ بناتے ہیں۔

خود کلامی کی تکنیک پورے افسانے میں استعمال کی گئی ہے۔داکٹر مسعود کا کردار مسلسل خود کلامی کر رہا ہے۔کبھی وہ سمگلر کے بارے میں سوچتا ہے اور خود سے ہی سوال و جواب کر تا رہتا ہے اور اس حوالے سے شعور کی رَو بھی اہم ہے کیونکہ شعور کی رَو میں بھی خود کلامی کا عنصر شامل رہتا ہے۔ڈاکٹر مسعود کا اسمگلر کے پوسٹ مارٹم کے بارے میں سوچنا، اسمگلر کے اچھے یا بُرے ہونے کی کشمکش، ماموں کے احسانات کی وجہ، داکٹرز کی آمدنی، ملکی خدمات، یہ سب خود کلامی کے ضمن میں موجود ہیں کہ ان سب کے بارے میں وہ اپنے آپ سے مخاطب نظر آتا ہے۔

> ”سوچ میں رفتہ رفتہ ڈھیلے پڑتے قدم پھر سے تیز ہو گئے۔
>
> میں زیادہ ضروری ہوں۔جب تک میں خود اتنے بھاری بوجھ تلے سے نہیں نکلوں گا، ملک کے لیے کیا کر سکتا ہوں۔کسی کے لیے بھی کیا کر سکتا ہوں۔میرا سینہ اس رحم تلے پس رہا ہے جو کہ میرا ماموں میری پڑھائی پر صرف کر رہا ہے۔میرے ماموں کو مجھ میں صرف اس لیے دلچسپی ہے کہ میرا مستقبل بنا کر وہ اپنی بیٹی کی شادی میرے ساتھ کر دے گا اور یوں میں ان کے احسانات کا بدلہ کچھ تو دے سکوں گا جو میری ماں نے اپنے والدین کی وفات کے بعد اپنے چھوٹے بھائی کو پال پوس کر لیے تھے۔“[۲۷]

اس اقتباس میں یہ جملہ ’میں زیادہ ضروری ہوں‘، ماورائے حقیقت کے اس نفسیاتی پس منظر کو ظاہر کرتا ہے جس میں فرد کی ذات کو اہمیت دی گئی۔ایک انسان کیا سوچتا ہے اور وہ کیا کرنا چاہتا ہے اس کی اہمیت اس اقتباس سے ظاہر ہوتی ہے لیکن اس اقتباس میں جملوں سے ابہام بھی پیدا کیا گیا ہے جس سے یہ سمجھنا مشکل ہے کہ بات تو مسعود اپنے ماموں کے احسانات اتارنے کی کر رہا ہے مگر مسعود کی ماں کے اس کے ماموں اور باقی بہن بھائیوں

کو پالنے پوسنے کے احسانات اُتارنے کی بات کس ضمن میں کی گئی ہے؟ آیا مسعود کا ماموں مسعود کی ماں کے احسانات اُتارنا چاہتا ہے یا مسعود اپنے ماموں کے احسانات اُتارنا چاہتا ہے۔

سر رئیلزم یعنی ماورائے حقیقت عقلیت پسندی کا ردّ عمل تھی اور حقیقت کی بجائے تصوّرات اور فکر کے اظہار کو ترجیح دیتی تھی۔ حقیقت نہ ہو تو ساری چیزیں ایک ملغوبہ بن کر رہ جاتی ہیں۔ ایسی ہی صورتِ حال اس افسانے میں مسعود کے کردار کی ہے جو حقیقت میں نہیں بلکہ خیالات میں جی رہا ہے۔ اس کی سمگلر سے گفتگو اور نیم بیداری یا خوابناکی کی حالت میں سمگلر کے ساتھ سونے کی تلاش کا سفر محض ماورا حقیقت ہے اور اس ماورا حقیقت کو افسانے میں حقیقت کے امتزاج کے ہمراہ پیش کیا گیا ہے جو کہ خوابناکی کی صورتِ حال کو ظاہر کرتا ہے۔

"کتنی دور ہے سرحد"

مسعود نے تھکی ہوئی آواز میں پوچھا۔

"وہ جو سامنے سفید سی لکیر ہے 'اُفق سے ذرا نیچے_ وہ۔"

"کیا وہ ہے؟"

"دریا ہے۔"

چاند کی روشنی میں دریا چمک رہا تھا۔"(۲۸)

یہ مکالمے مسعود کے خیالات میں سمگلر کی لاش سے چل رہے ہیں جو کہ حقیقت میں صرف ایک لاش ہے۔ اس سارے سفر کے دوران کہیں روشنی کی کمی، کہیں مسعود کا سمگلر سے بچھڑ جانا۔ دریا میں چلنا، خطرات کا سامنا، مشکلات کا شکار ہونا، گولیوں کی آواز، گولیوں کا سینہ چیرنا اور اس جیسے کئی خیالات جو کسی مہم سرائی کی نشاندہی کر رہے ہوں یہ سب ماورائے حقیقت کی صورتِ حال کے عکاس ہیں جن کو خوابناکی کی تکنیک کے تحت پیش کیا گیا ہے۔

"دور دور تک کوئی کشتی نظر نہیں آتی ہم اسے کس طرح پار کریں گے۔"

"دیکھتے رہو۔"

اس کے ساتھی نے اپنی چادر کو دوبارہ لپیٹتے ہوئے کہا۔

"عصا نکالو گے؟"

"میں موسیٰ نہیں ہوں۔"

"تو پھر؟"

"غور سے سنو۔ میں دریا میں پہلے قدم رکھوں گا۔ تم میرے پیچھے پیچھے آتے جانا۔"(۲۹)

بظاہر تو یہ حقیقت ہی محسوس ہوتی ہے مگر جیسا کہ افسانے میں سمگلر کی لاش کا ذکر کیا گیا ہے تو یہ سمجھنے میں دقت محسوس نہیں ہوتی کہ افسانے کا سارا منظر نامہ مسعود کے خیالات کا پروردہ ہے۔ یہ خوابناکی کی تکنیک مین پیش کیا گیا افسانہ ہے جس میں الفاظ اور خیالات کے تحت ایک فینٹسی کی صورتِ حال بُنی گئی ہے۔ جس میں خواہش کا اظہار اور تکمیل کے لیے کوشش سب نیم بیداری کی حالت میں ہے اور ایک ہی جگہ بیٹھے ہوئے ذہنی سفر کا عکاس ہے۔

افسانے کے آغاز میں ابہام بھی ہے کہ مسعود لاش دیکھنے کے بعد سیڑھیاں اُتر کر کہیں اور گیا لیکن اگلے ہی لمحے وہ پھر لاش کے سامنے موجود ہے اور اس کے بارے میں سوچ رہا ہے۔ زمان و مکاں کے تصوّر میں بھی ابہام ہے۔ یہ ابہام خیالات کا ابہام دکھایا گیا ہے۔ جب مسعود پوسٹ مارٹم کے بارے میں سوچ رہا ہے کہ اس سمگلر کے پوسٹ مارٹم میں وہ خود کیوں نہ شامل ہوا مگر اگلے ہی لمحے میں پولیس سرجن کو پوسٹ مارٹم کرتے دکھایا گیا ہے اور سمگلر سے متعلقہ ملکی معاشیات کا تذکرہ تو یہی ظاہر کرتا ہے کہ سمگلر کے پوسٹ مارٹم کے وقت مسعود وہاں موجود تھا ورنہ اسے پولیس سرجن کی باتوں کا علم کیسے ہوا۔ یہاں ابہام مسعود کی سوچ اور پوسٹ مارٹم کے وقت مسعود کی وہاں موجودگی اور غیر موجودگی کا ہے۔ جبکہ اوّلین گفتگو بھی ابہام زدہ ہے جس کے مطابق پولیس سرجن کے کسی پوسٹ مارٹم کا ذکر کیا گیا ہے۔

"پولیس سرجن کی عادت تھی کہ پوسٹ مارٹم کرتے وقت موت کی وجہ پر اظہارِ خیال کیا کرتا تھا۔

"اسے کیوپڈ کا تیر نہیں بلکہ چاقو لگا ہے۔ رقابت بڑا عجیب جذبہ ہوتا ہے ہاں جی' لکھئے۔ دل کا زخم دو انچ گہرا اور ایک انچ لمبا۔"

"اس نے مارنے والے کے دس روپے دینے تھے۔ دونوں کے درمیان کچھ تلخی ہوئی تو وہ اس کی جان لے گیا۔۔۔۔۔

"یہ سمگلر تھا۔ سمگلر"

پولیس سرجن مسکرایا تھا۔ گولیوں کے زخموں کی تعداد اور گہرائی وغیرہ لکھوانے کے بعد لاش کے سینے اور پیٹ کی قبر کھولی تھی اور پھر روشن سے جسم سینے کے لیے کہہ کر لوگوں کو سمگلنگ اور ملکی معاشیات کی اہمیت سمجھا کر چلا گیا۔"(۳۰)

یہاں مکمل اقتباس ہی ابہام سے بھرپور ہے۔ افسانے کے آغاز میں گولیوں سے چھیدے سینے کا ذکر ہے جبکہ پوسٹ مارٹم میں چاقو لگنے کی بات کی جارہی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ چاقو لگنے کا ذکر کسی اور پوسٹ مارٹم میں کیا جارہا ہے۔ دوسری طرف سمگلر کا ذکر بھی شاملِ اقتباس ہے اور یہ زکر مسعود کے خیالات میں ہو رہا ہے جبکہ سمگلر کے پوسٹ مارٹم کے وقت مسعود کے مطابق وہ وہاں موجود نہیں تھا تو اُسے کیسے معلوم کہ پولیس سرجن نے سمگلنگ اور معاشیات کی اہمیت پر کیا باتیں کیں۔ ان سارے بیانات سے ابہام پیدا ہو رہا ہے۔

زمان و مکاں کی بھی اس میں کوئی واضح منظر کشی نہیں، کسی سرحد، دریا اور سونے کی اینٹوں کی چمک کا ذکر کیا گیا ہے اور یہ طویل فاصلہ مسعود نے ایک لاش کے ساتھ اپنے خیالات میں طے کیا۔ افسانے میں اس ذہنی سفر کی تھکن اور تکلیف کا احساس اصل میں مسعود کو محسوس ہوتا ہے۔

"تو، کون ہے یہ؟"

"سمگلر ہی ہے۔"

"سمگلر؟"

"جیسے میں اور تم۔"

"میں 'میں ہوں اور تم 'تم ہو یہ کون ہے۔"

"یہ ہم دونوں ہیں۔"

"ہم دونوں کا نام۔"

"سمگلر۔"

مسعود نے اس پنجر پر غور کیا تو درخت کے نیچے وہ خود اپنے سامنے بیٹھا تھا۔

"چلو۔"

اس کے ساتھی نے کہا۔

"میرے پیر نہیں ہیں۔ مجھ سے اُٹھا نہیں جاتا۔"

"تمہیں اُٹھنا پڑے گا۔"

"میرے جسم میں جان نہیں ہے۔ مجھ سے ہلا نہیں جاتا۔"

"تمہیں چلنا پڑے گا۔"[۳۱]

اس اقتباس میں جہاں ذہنی تھکن کا جسمانی تھکن سے اظہار اور سفر کی بالکل حقیقی شکل دکھائی دے رہی ہے وہیں ابہام بھی اس خود کلامی کا حصّہ ہے۔ مسعود نے سفر تو سمگلر کے ساتھ شروع کیا تھا مگر یہاں وہ اپنے ساتھی کے طور پر خود اپنے آپ کو دیکھ رہا ہے۔ اس سے ابہام پیدا ہوتا ہے کہ کیا مسعود خود کو سمگلر سمجھ رہا ہے یا خود کو سمگلر جیسا بنا کر خود اپنے آپ کے ساتھ سفر کر رہا ہے۔ اس سارے افسانے کی خود کلامی، ابہام اور خوابناکی کی کیفیات اور تکنیک کی پیش کش کا ثبوت افسانے کے آخر میں ملتا ہے۔

"آنکھیں بند کر کے دریا میں چھلانگ لگاتے ہی جانے کہاں سے گولیوں کی بوچھاڑ آئی۔ اس کا سینہ چھلنی چھلنی ہو گیا۔ وہ خوفناک آوازیں قہقہوں میں ڈھل گئیں۔ اس کے ہاتھوں سے سونا گر گیا اور وہ خالی ہاتھوں سے سینہ سہلاتا ہوا دریا کی تہہ میں اُترتا ہی چلا گیا سسکتا ہوا۔

اس کی سسکیاں سن کر روشن جو بوریا نچوڑنے کے لیے باہر جا رہا تھا اور جس کا ایک پیر دہلیز سے اندر تھا اور دوسرا باہر جاتے جاتے پلٹ آیا'

"کیا ہوا ڈاکٹر صاحب! ابھی تو آپ ٹھیک تھے' اور اب۔"

"کچھ نہیں۔ کچھ نہیں روشن۔"

اس کے ہاتھ اپنے سینے کی بجائے سامنے پڑی ہوئی لاش کے سینے کو سہلا رہے تھے۔"[۳۲]

وہ کردار مسعود اپنے خوابوں خیالوں میں ہی اسمگلر کے ساتھ سونا حاصل کرنے چل پڑا تھا اور راستے میں بہت سے خطرات سے لڑنے کے بعد جب وہ سونا لے کر بھاگ رہا تھا تو اسے گولیاں لگ گئیں۔ گولیاں لگنے سے درد اور تکلیف کی شدت جو وہ حقیقت میں محسوس کر رہا تھا جب کہ یہ محض اس کی خوابناکی یا نیم بیداری کی صورتِ حال تھی۔ وہ خود ہی سب سوچ رہا تھا سمگلر سے سوال اور ان کے جواب بھی خود ہی دے رہا تھا اور پھر یہ سلسلہ روشن کی آواز پر تھمتا ہے اور وہ اپنی خوابناکی کی صورتِ حال اور خیال سے باہر آ جاتا ہے۔

یہاں زماں کا تصور بھی ماورائے حقیقت کا حامل ہے کہ روشن بوریا نچوڑتے ہوئے افسانے کے آغاز میں دکھایا گیا ہے اور افسانے کے آخر میں بھی وہ بوریا نچوڑ رہا ہے۔ یہ چند منٹوں کے دورانیے پر مشتمل افسانہ ہے جس میں کئی میلوں کا طویل سفر مسعود نے طے کر لیا۔ یعنی وہ اپنے خوابوں اور لاشعور میں دبی خواہش کے حصول کے باعث ماورائے حقیقت میں جی رہا تھا۔

یہ افسانہ ماورائے حقیقت کی تکنیک میں نہ لکھا گیا ہوتا تو یہ بات قابلِ غور تھی کہ ایک زندہ انسان ایک مرے ہوئے انسان سے کیسے گفتگو کر رہا ہے اور اس کے ساتھ سفر کو بھی نکل گیا۔ لیکن چونکہ یہ افسانہ ماورائے حقیقت تکنیک میں لکھا گیا ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ کہانی غیر حقیقی ہے اور اس کا تعلق صرف اور صرف انسانی لاشعور، خواہشات اور تصورات کے اظہار سے ہے۔

'13' یہ افسانہ بھی انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے اور تجریدیت کے علاوہ اس پر ماورائے حقیقت کے اثرات بھی ہیں۔

اس افسانے کی فضا ابہام زدہ ہے اور کردار مسلسل خود کلامی کرتا دکھائی دے رہا ہے اور یہ خود کلامی خوابناکی کے عناصر سے لبریز ہے۔ ابہام، خود کلامی، خوابناکی کی تکنیک کو خیالات سے جملوں اور لفظوں کے تحت استعمال کیا گیا ہے۔ افسانے میں خیالات کو ہی لفظوں کا پیراہن عطا کیا جاتا ہے۔ افسانے کے آغاز سے اختتام تک کردار مسلسل خود کلامی کر رہا ہے۔ ایمپلائمنٹ ایکسچینج کے باہر کھڑا یہ شخص ایک ہی لمحے میں گھر، کوٹھری، بس کا سفر، گودام، دریا پر پکنک منانا، خیالات کی ابہام زدہ دنیا اور پھر ڈاکٹر کے پاس سر کو جسم سے جدا کروانے کے لیے جارہا ہے اور ہر خیال اور واقعہ کی وضاحت بھی خود ہی کر رہا ہے۔ مکمل افسانہ کردار کی ذہنی اختراع نظر آتا ہے۔

میٹر بند کرنے کے لیے آیا شخص جو اُس کردار کے دروازے پر کھڑا ہے۔ اُس سے بھی خیالات میں ہی مخاطب ہے اور کبھی دروازے پر دستک اور کبھی ہوا کی دستک کی بات خیالات کے منتشر ہونے کو ظاہر کرتی ہے۔ کیونکہ میٹر بند کرنے کے لیے آئے شخص کی طرف سے کوئی بات افسانے کا حصّہ نہیں ہے۔ سب کچھ وہ کردار خود ہی سوچے چلا جارہا ہے۔

> "میں اُسے یقین دلاتا ہوں کہ میرے گھر میں بجلی نہیں ہے۔ اگر کسی زمانے میں تھی تو محکمے والے بل کی ادائیگی کے باعث میری بجلی کاٹ گئے ہیں۔ وہ اپنا غار سامنہ پھاڑے ہنس رہا ہے۔ اس کے لمبے لمبے گوشت خور دانتوں سے مجھے کوئی خوف نہیں آتا۔ اس نے ہاتھ میں پکڑے پلاس سے ہوا کو کھٹکٹایا ہے۔
>
> ٹھک، ٹھک، ٹھک،"(۳۳)

ماورائے حقیقت کا مقصد انسانی نفسیات مین اُس کے تحت الشعور کی عکاسی ہے۔ انسانی خواہشات اور جذبات جو اُس کے تحت الشعور میں موجود ہیں اور روایات کی پابندیوں میں جکڑا انسان اپنی زندگی کو اپنی خواہشات کی

روشنی سے منور نہیں کر پاتا۔ اُس انسان کا عکس اس افسانے میں ملتا ہے۔ جسے خواہشات کی تکمیل اور بندھی گرہیں کھلنے کا انتظار ہے۔ جسے اپنی تاریک زندگی میں روشنی کی ضرورت ہے جسے وہ اپنے تحت الشعور کی پنہائیوں میں محسوس کرتا ہے۔ وہ ان تمام جذبات کا ادراک خود کلامی کی صورت میں کر رہا ہے۔

"جانے میں اس کوٹھری میں کب سے ہوں۔ خستہ دیواریں ایک دوسرے کے ساتھ خواہشوں سے بندھی کھڑی ہیں۔ ہر لحظہ یوں لگتا ہے جیسے خواہشوں کی گرہیں کھل جائیں گی۔

کوٹھری میں کوئی روشنی نہیں لیکن میں دیکھ سکتا ہوں۔"(۴۴)

افسانے کا واحد کردار نیم بیداری کی صورتِ حال میں نظر آتا ہے اور اس کا ذہن اُسے حقیقت سے ماورا کسی اور دنیا میں لے گیا ہے جہاں کی خیالی دنیا اُسے حقیقت میں محسوس ہو رہی ہے۔ اُس خیالی دنیا میں وہ جو درد اور تکلیف محسوس کر رہا ہے وہ اسے حقیقت میں محسوس ہوتی ہیں کیونکہ وہ خود ساختہ اذیت کا شکار نظر آتا ہے۔ یہ وہ مسائل ہیں جن کا سامنا انسان کو حقیقی دنیا میں کرنا پڑتا ہے مگر وہ ان کا اظہار نہیں کر پاتا۔ اُسے اپنی خوابناکی کی کیفیت میں بھی وہی سب محسوس ہو رہا ہے جو وہ صرف ذہنی سطح پر محسوس کر سکتا تھا۔ بجلی کے تار اور چیونٹیوں کو بھی اس نے اس خوابناک صورتِ حال کا حصّہ بنایا ہے اور اپنی کیفیت کو بیان کر رہا ہے۔ یہاں خوابناکی کی تکنیک میں ایسے جملے اور لفظ استعمال کیے گئے ہیں جو افسانے کی فضا کو نہ صرف مبہم بنا رہے ہیں بلکہ پڑھ کر محسوس کیا جا سکتا ہے کہ حقیقت سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ محض خواب ہے یا نیم بیداری و خوابناکی کی کیفیت ہے۔

"تار شارٹ سرکٹ ہو گئے ہیں اور بھک سے چمک کر میرے سر اور پیروں کے درمیان لکڑی کے جالوں پر لفظوں کو مصلوب دکھا گئے ہیں۔ لفظوں سے ٹپکی بوندیں خاردار تاروں سے ٹپکتی اٹک گئی ہیں۔ لاتعداد چیونٹیاں ان اٹکی، منجمد ہوتی بوندوں کا رس چوس کر لوٹتی ہیں اور راستے میں اس اَور جاتی پیاسی چیونٹیوں کے کانوں میں سرگوشی کرتی ہیں اور کھکھلاتی ہوئی آگے بڑھ جاتی ہیں۔

میرے جسم کے تین چوتھائی حصّے سے 'جو کہ پانی ہے' بلبلے ہنسی میں پھوٹ بہے ہیں۔ ان کے متعفن بھبکوں سے میرا سر چکرا رہا ہے۔ مجھے متلی ہو رہی ہے۔ میرا ایک ایک تار تن رہا ہے۔ ڈھیلا ہو رہا ہے 'تن رہا ہے۔''(۳۵)

پورے افسانے میں متعدد جگہ پر اس طرح کا ابہام پیدا کیا گیا ہے کہ سمجھ نہیں آتی کہ آخر کردار مخاطب کس سے ہے یا دوسرا کون شخص ہے جو اس سے مخاطب ہے۔ آغاز سے اختتام تک افسانہ مختلف قسم کے واقعات سے بھرپور مگر ابہام سے لبریز ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں کوئی نثری نظم یا انشائیہ لکھا گیا ہو۔ خیالات کی ایک گنجلک سی کیفیت جو اسے شعور کی رَو کے ہمراہ خود کلامی اور پھر حقیقت سے ماورا دنیا میں خوابناکی کی ابہام زدہ کیفیت پیدا کر رہی ہے۔ ''میرے سینے سے 'تمغوں سے سجا' الٹی گڑی لاتعداد میخوں والا فل بوٹ اٹھالو۔ مجھے سانس لینے میں تکلیف ہوتی ہے۔''(۳۶)

درج بالا اقتباس میں اب معلوم نہیں کہ کردار کس انسان سے مخاطب ہے جسے وہ سینے پر سے بوٹ اٹھا لینے کو کہہ رہا ہے اور پھر کاکروچوں کی گفتگو کرتے کرتے اچانک سے میخوں والے بوٹ کا ذکر جو کہ سینے پر پڑا ہے وہ معنوی ابہام پیدا کر رہا ہے کہ آخر کردار سوچ کیا رہا ہے۔

''اس کے لفظوں کے آخری سانس کیوں ختم نہیں ہوتے؟
ایک لمحہ بس 'ایک لمحہ
یہ لمحہ پھیل کر ابدی ہو رہا ہے۔
اَور مجھے لطف آنے لگا ہے۔
''یہ نالی میں اوندھا پڑا تھا۔''
یہ غلط کہتا ہے میں تازہ پھولوں کے تخت پر بیٹھا تھا۔
''یہ لاوارث ہے 'ہم اسے آپ کے پاس لے آئے ہیں۔''(۳۷)

اس اقتباس کے تمام مکالمے ابہام زدہ ہیں۔ آغاز کے خیالات تو کردار کے ہیں مگر نالی میں اوندھے منہ کون پڑا تھا؟ پھولوں کے تخت پر کون بیٹھا تھا؟ کون اسے اٹھا کر کس کے پاس لے گیا؟ یہ سب چیزیں افسانے کی تفہیم اور واقعات کے ربط میں ابہام پیدا کر رہے ہیں۔

ماورائے حقیقت میں انسان اپنی داخلی کیفیات اور جذبات کے تحت خیالی دنیا اور حقیقت سے دور ایک اور حقیقت میں جیتا نظر آتا ہے۔ اس افسانے میں بھی رمزیہ انداز میں یہ بات ایک ڈاکٹر کے منہ سے کہلوائی گئی

ہے جو نہ جانے کس کا علاج کر رہا ہے جسے زہر باد کی تکلیف ہے اور علاج کے طور پر اس کا سر اس کے جسم سے جدا کرنا چاہتا ہے۔ سر انسانی سوچوں کا مجموعہ ہے اور خیالات کا محور ہوتا ہے اور انسانی جسم کو کنٹرول بھی کرتا ہے۔ معاشرتی روایتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے انسان کو اپنے جذبات اور احساسات پر قابو پاتے ہوئے جسم کو بھی کنٹرول کرنا پڑتا ہے۔ ''تمہارے سر کو بچانے کے لیے اسے گلتے ہوئے بیمار جسم سے علیحدہ کرنا ازبس ضروری ہے۔''(۳۸)

یہاں یہی کہنے کی کوشش کی گئی ہے کہ بعض اوقات جسم خیالات کا بوجھ نہیں اٹھا پاتا اور معاشرتی پابندیاں زہر بن کر انسانی جسم میں اُتر جاتی ہیں۔ اس لیے وہ کردار افسانے کے اختتام میں کہتا ہے کہ

''شکریہ جناب! تھینک یو سر۔ مائی لارڈ کہ آپ نے اس فیصلے پر اپنا قلم توڑ کر اس ہیچمداں کو سر فراز کیا'

_______یوں قتل ہونے میں بڑی لذت ہے۔''(۳۹)

انسان کے دبے ہوئے جذبات اور نفسیاتی کیفیات بالآخر اس کی موت کا سبب بھی بن سکتی ہیں۔ جب معاشرے کے ڈر سے کوئی انسان وہ نہیں کر پاتا جو وہ کرنا چاہتا ہے۔ یہ ماورائے حقیقت افسانہ ہے جس میں کردار کے ماورائی اور ابہام زدہ خیالات کے پس منظر میں اس کی وہ خواہشات ہیں جن میں وہ آزادی سے اپنی زندگی گزارنا چاہتا ہے لیکن معاشرتی پابندیاں بجلی کے تاروں کے جیسے گر کر اس کے دماغ اور پاؤں دونوں کو منجمد کر دیتی ہیں کہ وہ آگے نہیں بڑھ پاتا۔ گودام کے ذکر سے وہ انسانی سوچوں کے اس ذخیرے کا اظہار کرنا چاہتا ہے جہاں پسندیدہ اور ناپسندیدہ زندگی اور موت سے متعلقہ ہر طرح کے خیالات موجود ہوتے ہیں اور معاشرے کی روایات اور پابندیاں کاکروچوں کی مانند انسانی جسم اور دماغ پر حملہ آور ہو کر اُسے آگے بڑھنے سے روکتے دیتی ہیں جو وہ کرنا چاہتا ہے وہ اس کے ذہن کے تہہ خانوں میں موجود ہے اور جہاں اپنی خواہشات کو وہ چھپا کے رکھے ہوئے ہے کہ میٹر والوں کی طرح معاشرے کی نظر نہ پڑ جائے اور وہ اپنے جذبات سے ہاتھ نہ دھو بیٹھے وہ جذبات اور خواہشات جو اس کے جینے کا مقصد ہیں اور اس کی زندگی کو جوش و جذبہ مہیا کرتے ہیں۔

'چوراہا' یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے 'چوراہا' میں شامل ہے۔ اس افسانے میں ہلکا سا عنصر کہانی پن کا موجود ہے اور تجریدیت کے ساتھ ساتھ اس افسانے میں ماورائے حقیقت کے تحت ابہام، خود کلامی اور خوابناکی کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہ تینوں تکنیکیں ماورائے حقیقت افسانے کو حقیقت سے ماورا کوئی واقعہ یا خیال دکھانے میں معاون ہیں۔ افسانے میں ایک تکنیک دوسری تکنیک کا تاثر بڑھانے میں معاون نظر آتی

ہے۔ مثلاً، خود کلامی کی تکنیک سے ابہام اور خوابناکی کا جھلکنا اور خوابناکی کی تکنیک سے پیدا ہونے والا ابہام، یہ سب مل کر ماورائے حقیقت کا ایک مکمل تاثر پیدا کرتی ہیں۔

سب سے پہلے خود کلامی کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ جس میں افسانے کا مرکزی کردار اپنے آپ سے باتیں کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ایک طرف تو وہ خیالات میں گھرا بس سٹینڈ پر بس کا انتظار کر رہا ہے اور دوسری طرف اُسے معلوم نہیں کہ جانا کہاں ہے۔ گھر کے ذکر پر کسی دوسرے شہر کا خیال، جسے وہ 'اپنا شہر' یا 'میرا شہر' کہہ کر سوچ رہا ہے۔ دوسرے شہر فلم دیکھنے جانا، سیلز مین کی وجہ سے پولیس اس کا پیچھا کر رہی ہے۔ وہ گھر جانا چاہتا ہے مگر راستہ معلوم نہیں۔ یہاں خود کلامی کے ساتھ ساتھ ابہام کی تکنیک کا استعمال بھی کیا گیا ہے اور ان دونوں تکنیکوں کہ باعث افسانے میں جو کیفیت اُبھر رہی ہے وہ کردار کی نفسیات سے متعلقہ ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ کسی انسان کو اپنے شہر یا گھر کا راستہ اور پتہ معلوم نہیں اور اس کا گھر ہے بھی یا نہیں، یہ بھی معلوم نہ ہو۔

"گھر رگھر رگھر رررررررر

بھئی مجھے معلوم ہے کہ ابھی بس نہیں آئے گی۔ شاید یہ اس کا روٹ بھی نہ ہو۔

رررررررررر

اور مجھے یہ بھی معلوم ہے کہ مجھے معلوم نہیں میرے گھر کو کون سی سڑک جاتی ہے۔

رررررر

یا میں 'میرا گھر ہے بھی یا نہیں۔"(۴۰)

ماورائے حقیقت افسانے میں بھی خود کلامی کا تعلق شعور کی رَو سے جوڑا جاتا ہے کہ انسان اپنے خیال کی رَو میں جو کچھ سوچ رہا ہوتا ہے اور خود سے ہی باتیں کرتا ہے۔ خود کلامی میں نہ صرف انسانی خیالات کا دخل ہوتا ہے بلکہ وہم اور خدشات یا ماضی کے کسی واقعے پر تبصرہ، کوئی پچھتاوا، اس طرح کے تمام خیالات زیادہ تر خود کلامی میں پیش کیے جاتے ہیں۔ یہ خود کلامی نہ صرف کردار کی نفسیات کی عکاسی کرتی ہے بلکہ افسانے میں اس کردار کے مسئلے اور اس کے پس منظر پر روشنی ڈالنے کے لیے بھی کافی ہوتی ہے۔ جیسا کہ افسانہ 'چوراہا' میں کردار کی خود کلامی اس کے بے گھر ہونے اور اس کی وجہ کو ظاہر کرتی ہے۔ لیکن وجہ کو بھی بہت زیادہ واضح نہیں بلکہ مدھم اور دھندلا دکھایا گیا ہے کہ اس کردار کے کاروبار میں سیلز مین اس کے بے گھر ہونے کی وجہ ہیں اور اس کے گھر والوں کا اسے پاگل سمجھنا بھی شاملِ حال ہے۔ لیکن پورے افسانے میں اس کردار کا چوراہے پر بیٹھ کر گھر سے متعلقہ خیالات بُننا، یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کا اصل مسئلہ 'گھر' اور 'شہر' ہے۔

"یہ میرا شہر ہے' یہ میرا گھر ہے' نہیں۔ گھر نہیں رہائش گاہ'

"گھر"

یہ لفظ میں نے بلند آواز میں کہا۔ یونہی۔ اچھا لگتا ہے مجھے یہ لفظ اپنی زبان سے ادا کرتے ہوئے۔ یہ میرے غم کی آواز ہے' یہ لفظ۔ اس لفظ کی ادائیگی میرا دکھ ہے۔ میں احمق بچہ ہوں۔ میں نے اپنے ٹوٹے ہوئے کھلونے سے اپنا دکھ وابستہ کیا ہے اور اب یہ گھر' ثقیل لفظوں میں کتنی آسانی سے انتقال کر گیا ہے ___ رہائش گاہ'

میرا شہر

نہیں میں اس طرف نہیں دیکھوں گا۔"[۴۱]

وہ کردار خود کلامی کر رہا ہے اس بات کا ادراک اس کردار کو بھی ہے کہ وہ محض سوچے چلا جا رہا ہے۔ افسانے میں اس بات کا اظہار بھی کیا گیا ہے کہ انسان جب اپنے آپ سے ہم کلام ہوتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود اپنی آواز سن رہا ہے اور اپنے آپ سے مخاطب ہے۔ "لاحول ولا' اتنی لمبی سوچ۔ یوں اپنے آپ سے باتیں کرنا اچھا نہیں ہوتا۔ اگر سوچ کے لفظ آواز میں ڈھل جائیں تو انسان اپنے آپ کو پاگل پاگل سمجھنے لگتا ہے۔ اب میں کچھ نہیں سوچوں گا۔"[۴۲] افسانے کا واحد کردار خوابناکی اور نیم بیداری کی کیفیت میں ہے۔ اس افسانے میں جملوں کے ذریعے جو منظر بیان کیا گیا ہے وہ خوابناکی کی تکنیک ہے اور اسے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض ذہنی اختراع ہے اور اس کا حقیقیت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ کردار کبھی بجلی کے کھمبوں کو اپنی طرف آتا ہوا دیکھتا ہے تو کبھی چبوترے پر بنی کوئی شکل اسے نظر آتی ہے جس پر وہ پتھر برسانے لگتا ہے۔ کبھی وہ اپنے خیالات کو گٹر میں پھینکتا ہے۔ اس کے خیالات بعض اوقات اسے خوابناکی کی کیفیت میں لے جاتے ہیں جو حقیقت سے ماورا اور حقیقت میں ابہام پیدا کرتے ہیں۔

خوابناکی کی تکنیک میں کچھ خیالات اور واقعات ایسے دکھائے جاتے ہیں جو حقیقتاً ممکن ہی نہیں ہوتے۔ یہی صورتِ حال اس افسانے میں اس کردار کو درپیش ہے جو متفرق خیالات کے پیشِ نظر آدھی رات کو چوراہے پر کھڑا خوابناکی کی کیفیت سے دوچار ہے۔ " حلقے کی سامنے کی دیوار ساکت ہے اور پچھلی دیوار میری پشت کے ساتھ لگ کر اس جگہ کی طرف دھکیل رہی ہے۔ جہاں' جہاں" ___[۴۳]

”یہ ’یہ کک ’یہ کیا ہے؟ چبوترے پر سگریٹ ابھی تک سلگ رہا ہے؟اَور ’اَور یہ سگرہٹ
کے گرد چہرے کا خاکہ کس نے بنایا ہے۔ایک طرف کو جھکا ہوا سر ’جیسے ___ یہ خاکہ کیا
میری نظریں وہاں بنارہی ہیں یا پہلے ہی سے ____“(۴۴)

خوابناکی سے باہر حقیقت میں وہ کردار تب آتا ہے جب پولیس کانسٹیبل اُسے پکارتا ہے۔اسی طرح چبوترے پر پڑا سگریٹ کا ٹکڑا دیر تک سلگتا رہتا ہے جبکہ کردار کی نظر جب اس پر پڑی تھی تو وہ آدھا تھا اور اب بھی آدھا ہی ہے۔یہ وقت کے تھم جانے کو ظاہر کرتا ہے کہ خوابناکی میں انسان سالوں سے صدیوں تک کا سفر طے کرلیتا ہے لیکن حقیقت میں ایسا ممکن نہیں ہے۔کردار کو پولیس والوں سے تلاشی لے کر چھوڑ دیا لیکن اتنی دیر تک وہ سگریٹ سلگتا رہا۔جیسے وقت رُک گیا ہو۔افسانہ ’یہ دو سڑکیں ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی آگے بڑھ گئی ہیں اور میں ’سے شروع ہو کر ’رات تو اپنی ہے ہی ’چلو ’یہ راستہ دریافت کریں ’شاید گھر تک __ ’اس طرح اختتام پذیر ہو رہا ہے کہ جیسے درمیان میں کچھ ہوا ہی نہیں،وقت تھم گیا اور ایک لمحے سے اگلے لمحے کے درمیان ہی سب کچھ بیت گیا ہو۔یہ افسانہ ماورائے حقیقت کے تحت داخل اور لاشعوری کیفیات کا منبع نظر آتا ہے۔

افسانہ ’عجائب گھر‘ اورائے حقیقت کے زیرِ اثر افسانہ ہے اور انور سجاد کے افسانوی مجموعے ’آج‘ میں شامل ہے۔اس افسانے میں کچھ بھی حقیقی محسوس نہیں ہوتا، پورا افسانہ ابہام اور خوابناک محسوس ہوتا ہے۔جس میں ہر چھوٹی چھوٹی تفصیل اور جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے۔یہ افسانہ مختصر افسانہ ہے اس میں کردار ایک نہیں بلکہ ’ہم‘ کردار ہے۔’ہم ’کے تحت لوگوں کی ایک طویل قطار دکھائی گئی ہے جہاں سب کے شناختی کارڈ چیک کیے جارہے ہیں۔ایک شخص پر سب ہنستے ہیں کہ اُس کے پاس شناختی کارڈ نہیں ہے اور اسے تھانے جانا پڑے گا۔دیواروں پر لگی تصاویر کی عجیب وغریب جزئیات کو بھی افسانے میں شامل کیا گیا ہے۔افسانے میں خوابناکی کی تکنیک سے لفظی تصویر کشی اور منظر نگاری سے خوابناکی عیاں ہو رہی ہے۔

”ہمارے پیر نیم روشن ’سرد تاریکی کی ایک دہلیز سے ٹھوکر کھاتے ہیں۔
ہم دہلیز کے اس پار گرتے گرتے سنبھل جاتے ہیں۔چھیدوں ’روزنوں ’اصلی ڈھالوں ’
اصلی تیر کمانوں ’اصلی طنچوں ’اصلی توڑے دار بندوقوں ’اصلی زرہ بکتروں ’اصلی نیندوں
’اصلی خوابوں کو دیکھتے ہیں۔“(۴۵)

اس اقتباس میں ’خوابوں‘ اور ’نیم روشن ’کے الفاظ کا استعمال ،دراصل افسانے کی تکنیک کی طرف بھی اشارہ ہے۔افسانے میں کوئی کہانی یا پلاٹ نہیں ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مختلف خیالات یا واقعات کو یکجا کر کے لکھ

دیا گیا ہو۔ افسانے میں بار بار نیم روشن، نیم خوابیدہ اور دن کے جاگتے خوابوں کا ذکر، افسانے پر ماورائے حقیقت کے اثرات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

''ہم ایک اور نیم روشن، سرد تاریکی میں کُچھ ہال میں پہنچتے ہیں۔۔۔
دن کے جاگتے خواب، رات کی نیم خوابیدہ تعبیریں، میخیں، گڑی خواہشیں، شرمیلی ہنسی کی بازگشت، ساتھ ہی گال بھی گلابی ہو جاتے ہیں۔۔۔''(۴۶)

یہ سب جو کہ 'ہم' ہیں ایک تصویر جس میں نیم برہنہ عورت اور زنجیروں میں جکڑے مرد کو دکھایا گیا ہے۔ تصویر کی مکمل جزئیات پر تبصرہ بھی کیا گیا ہے اور پھر 'ہم' کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اجتماعی خود کلامی کی تکنیک یعنی جیسے وہ سب 'ہم' ایک ساتھ سوچ رہے ہیں۔ خود کلامی میں شعور کی رَو کا بھی بہت عمل دخل ہے۔ بظاہر تو 'ہم' کے تحت سارا افسانہ ہی خود کلامی محسوس ہوتا ہے۔ لیکن کہیں کہیں یہ جزئیات سے آراستہ شعور کی رَو محسوس ہونے لگتی ہے۔

'ہم سب' کہ سوئی گیس' جوہری توانائی' مصنوعی تولید گی' نیورسس' کاونزی' معدے کے السروں کے خالق بھی ہیں اور مخلوق بھی' جن کے مقبرے' پر چھائیاں' چپ کی سازش ہیں اور خواب ففتھ کالمسٹ''(۴۷)

افسانے میں یہ فلسفیانہ طرز کے تبصرے جدید اردو افسانے کی ناکامی کا باعث بنے۔ جیسے وارث علوی اور شہزاد منظر اس قسم کی فلسفیانہ باتوں کے افسانے میں دَر آنے کے خلاف ہیں۔ بطور خاص تجریدیت اور ماورائے حقیقت افسانے میں جہاں 'فرد' کی ذات کو اہمیت دی جاتی ہے۔ اس افسانے میں بھی فرد کی نفسیات اس کی اپنی پہچان کو ظاہری طور پر 'شناختی کارڈ' سے جوڑا گیا ہے کہ اگر یہ نہیں؛ تو ان کی پہچان نہیں، انھیں جینے کا حق نہیں، وہ کسی ملک کے شہری ہی نہیں، وہ کہیں آ، جا بھی نہیں سکتے۔ دوسری طرف برہنہ تصویر کو دیکھتے شخص کی طرف آوازے کسنا اور اُسے 'بے شرم' کہہ کر پکارنا بھی انسانی نفسیات کی عکاسی ہے کہ اندر ہی اندر تو سب اس تصویر کو غور سے دیکھتے ہوئے محظوظ ہو رہے ہیں اور اس کی مکمل جزئیات بھی بیان کر دی ہے۔ لیکن جب ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں تو اُس شخص پر لعن طعن کرنے لگتے ہیں۔ انسان کی تنہائی اور اجتماعیت کو بھی ایک خاص پیرائے میں بیان کیا گیا ہے جو کہ ماورائے حقیقت کا مطمعء نظر ہے۔ جہاں انسان تنہائی پسند نظر آتا ہے اور ہجوم کو دیکھتے ہی اس سے بچ نکلنے کی کوشش کرتا ہے تا کہ اُسے اور اُس کی خیالی دنیا کو حقیقت سے کم ہی واسطہ پڑے۔

”۔۔۔ہمارا خیال تھا وہ تنہا ہے۔تب یہ سوال سن کر جانے کیوں، ہم اپنی اپنی تنہائیوں کا لبادہ اوڑھ کر اس ہال میں جانکلتے ہیں جہاں دیواروں میں چھوٹے چھوٹے بے شمار آئینے ہی آئینے جڑے ہیں۔جہاں سے منعکس ’برہنہ ’الف ننگا ایک ہجوم ہمارا سواگت کرتا ہے۔اس الف ننگے ہجوم کو اپنی طرف بڑھتا دیکھ کر ’ اپنے آپ کو تنہائیوں کے لبادے سے پھسلتا جان کر ہم اپنے آپ کو یوں سنبھالنے کی کوشش کرتے ہیں جیسے ہاتھوں سے پھسلتی تاش کی گڈی کو۔“(۴۸)

درج بالا اقتباس انسانی نفسیات کی مکمل عکاسی کر رہاہے کہ فرد تنہائی پسند ہوتا ہے۔اس کے علاوہ حقیقت کی تلاش کے لیے جو ماورائے حقیقت انسان کے لاشعور اور اس کے خوابوں ’خیالوں کی بات کرتی ہے۔دیگر افسانوں کی طرح انور سجاد کے اس افسانے میں بھی ماورائے حقیقت انسان کے اس اُصول کی عکاسی ملتی ہے کہ حقیقت لاشعور میں پنہاں ہے۔

”عجیب بات ہے کہ ہم حقیقتوں کی شناخت کے لیے مردوں کی کھوپڑیوں سے مدد حاصل کرتے ہیں۔“(۴۹)

یہاں کھوپڑیوں کو دراصل دماغ اور نفسیات کے معنی میں استعمال کیا گیاہے۔یہ افسانہ ماورائے حقیقت کے تحت لکھا گیا ہے۔اس میں خوابناکی اور خود کلامی کی تکنیک کا استعمال موضوعی لحاظ سے ایسے کیا گیاہے کہ اُس میں ابہام محسوس ہوتا ہے۔افسانے کا عنوان ’عجائب گھر ‘ ہے لیکن افسانے کے اندر موجود کسی بھی شے سے عجائب گھر کا تاثر پیدا نہیں ہو رہا؛ہو سکتا ہے کہ یہاں ’عجائب گھر ‘کا استعارہ انسانی دماغ اور خیالات کے لیے استعمال کیا گیا ہو۔لیکن ابہام زدہ یہ افسانہ نیم بیداری اور خوابناکی کی سی کیفیت کا عکاس ہے اور ماورائے حقیقت افسانے کا پروردہ بھی ہے۔

’مرگی ‘ایک بیماری ہے ؛پنجابی یا اردو زبان میں اسے ’مرگی کا دورہ ‘کہا جاتا ہے،افسانے میں بھی اس ’دورہ ‘ کے لفظ کے تحت ہی استعمال کیا گیاہے۔یہ افسانہ انور سجاد کے افسانوی مجموعے ’آج ‘میں شامل ہے۔اس افسانے پر بھی ماورائے حقیقت کے اثرات ہیں اور زمان و مکاں کا کوئی تصور اس میں نہیں پایا جاتا۔کردار بے نام ہے اور اپنے خیالوں میں ہی اِدھر اُدھر بھٹکتا رہتا ہے۔اُسے جب دورہ پڑتا ہے تو وہ مسلسل اسی کے بارے میں بے ترتیب،خوابناک خیالات بُنتا رہتا ہے۔افسانے کے آغاز میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس کردار کو جب دورہ پڑتا ہے تو وہ کسی دوسری جگہ پہنچ جاتا ہے۔یہی سوچتے سوچتے وہ ٹرام میں بیٹھتا ہے اور ایک گجری اس ٹرام کے نیچے آکر مر جاتی ہے لیکن وہ یہ سوچتا ہے کہ اسے یہ دورے کیوں پڑتے ہیں اور دوبارہ سے خوابناکی کی حالت میں چلا جاتا ہے۔

"وہ قریب سے بھاگتے چھوٹے سے کیکڑے کی پیٹھ پر مکا مار کے ریت میں گاڑ دیتا ہے اس کے جسم میں کمانیں ٹوٹنے لگتی ہیں۔"(۵۰)

"وہ چیختا اُٹھ کھڑا ہوتا ہے اور گرتا پڑتا سمندر کنارے بھاگنے لگتا ہے' پیروں میں پڑتی سمندر کی زنجیروں کو توڑتے ہوا' ہانپتا ہوا۔"(۵۱)

سڑک پر چلتا ہوا یہ شخص اپنے اسی دورے کے بارے میں سوچتا ہوا چلا جا رہا ہے کبھی سمندر سے مخاطب ہوتا ہے تو کبھی سمندر سے اُٹھتی کسی ڈائن کا تصور اس کی آنکھوں کے حصار میں نظر آتا ہے۔ وہ اپنے دورے کی وجہ کی تلاش میں مختلف قسم کے تصورات اور خیالات بُنتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ یہ دورہ اُس کے اندر نہیں بلکہ اس کے ارد گرد ہے۔ ماورائے حقیقت میں انسانی نفسیات اور لاشعور، جس پر انسان کہ ارد گرد کے حالات و واقعات بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہاں مرگی کے دورے کو نفسیاتی یا خیالات و تصورات کا دورہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ جہاں ایک کردار دورے کے دوران ہی ایک جگہ سے کسی دوسری جگہ چلا جاتا ہے اور یہ اس کا ذہنی سفر ہے۔ ان تمام خیالات میں گھرا وہ شخص تصورات کا اثر لیے خود سے باتیں کرتا ہے یعنی وہ خود کلامی کرتے ہوئے خود بھی ابہام کا شکار ہے۔

"پانی کی ڈائن پھر اٹکتی ہے' بانہوں کی پھانسی لیے اس کی طرف بڑھتی ہے' اس کا سانس چھین کر اسے گیلی ریت پر اُچھال دیتی ہے۔
مجھے چوٹ نہیں لگی۔ کوئی زخم نہیں' کیوں؟ وہ سوچتا ہے'
مڑ کر سمندر کو دیکھتا ہے۔ اس کی آنکھوں میں طیش ہے اور بے بسی بھی۔
__ دیکھا' میں نے پہلے ہی کہا تھا۔
وہ خود سے کہتا ہے۔
__ کہ یہ دورہ مجھ میں نہیں ہے میرے ارد گرد ہے۔ میں اس کے اندر رہوں۔"(۵۲)

وہ خود سے ہی ایک تکلیف زدہ خیالی دنیا کا تصّور کر رہا ہے اور خود ہی اُس کے ختم ہونے کے متعلق اپنے آپ سے سوال کرتا ہے کہ یہ تکلیف کب ختم ہو گی؟ کب وہ اس سے آزاد ہو گا؟ انھیں خیالات اور خود کلامی کے ہمراہ ابہام کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے کہ خیالی دنیا کے تصوارت کے ساتھ کچھ ایسے جملے ہیں جو کہ کردار کے نہیں ہیں، کوئی اور ہے جو اس سے مخاطب ہے اور وہ بے نام ہے؛ افسانے میں اس کا ذکر بھی نہیں ہے، بس ایک آواز ہے جو کردار کے ذہن میں گونج رہی ہے اور وہ بس سنتا چلا جاتا ہے، ماضی کی کوئی یاد بھی ہو سکتی ہے لیکن ابہام

پیدا کرنے کی اس تکنیک میں ماضی یا فلیش بیک کا بھی کوئی ذکر نہیں۔پہلی قراءت میں معلوم ہوتا ہے کہ کوئی اور بھی وہاں موجود ہے لیکن جب مکمل افسانے میں یہی تصور اور خیالات چلتے رہتے ہیں تو یہ محض تصّور اور خیالی دنیا ہے۔"__ تم اپنا علاج کراؤ۔تم ایسا محنتی اور قابل جوان ' ہوں۔"(۵۳)اس کے بعد دوبارہ خیالات کا سلسلہ جس میں عمارتیں، اینٹیں، مچھلی، کانٹا، دھوپ، مشینیں، ڈوری، پرزے اور لفظوں کا بے ترتیب خیال اس کے ذہن میں اُبھرتا ہے اور دوبارہ پھر وہی آواز۔یہاں مکالمے کی شکل میں یہ خیال چل رہاہے اور فلیش بیک بھی معلوم ہوتا ہے کیوں کہ کردار 'سر' کا لفظ استعمال کر رہاہے۔

"__ تم میں اچھی خاصی تخلیقی صلاحیتیں ہیں۔اگر ذرا توجہ کرو تو نئے جزیٹروں کے ڈیزائن۔

__ آپ نے درست فرمایا سر! بالکل ' میں ضرور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال آپ کے لیے بروئے کار لاؤں گا۔اَور میں بالکل ٹھیک ہوں سر!بس کبھی کبھی ذرا"(۵۴)

یہاں پھر ابہام ہے کہ یہ فلیش بیک ہے یا محض خیال ہے 'خیال میں وہ اپنے باس یا سر سے باتیں کر رہاہے کیونکہ ان مکالموں کے متعلق کوئی مختصر تفصیل جملوں کے اختتام پر موجود نہیں۔اس کردار کے تصورات اور حقیقت سے ماورا ایک اور دنیا نے اس کے خیالات کو ہی ابہام زدہ بنا رکھا ہے جس میں وہ خود کشمکش میں ہے کہ آخر اُس کے ساتھ ہو کیا رہاہے؟"ساری کائنات میرے ریشے میں اتر کے تشنج میں کیوں مبتلا ہو جاتی ہے، ساکت ہو جاتی ہے، میری آنکھوں کو الٹا کر میرے ذہن سے جھاگ کی صورت کیوں ابلنے لگتی ہے۔"(۵۵)اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ 'مرگی' کا مریض ہے لیکن ابتدائی منظر اور خیالات کے مطابق وہ اپنے تصورات اور خیالات میں الجھا دکھائی دیتا ہے۔وہ سمندر کے پاس ریت پر پڑا ہے تو کوئی لڑکی اُسے بے ہوش سمجھ کر جگاتی ہے تو اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ بے ہوش ہو گیا تھا اور یہ سب اس کے خواب اور خیالی دنیا تھی۔اس کا اظہار تب ہوتا ہے جب لڑکی اس سے پوچھتی ہے کہ وہ یہاں دوستوں کے ساتھ آیا تھا یا تنہا آیا تھا۔

"'تنہا' آپ' دوست 'ساتھ' وغیرہ؟تم مجھے یہ بتاؤ کہ آوازوں کے یہ مختلف نمونے جو تمہاری زبان سے نکل رہے ہیں 'کیا ہیں؟ان کا میرے ساتھ کیا رشتہ ہے 'میرے سارے رشتے کھو گئے ہیں، میں اپنا عکس کس میں دیکھوں؟سڑک اور ٹرام کی پٹڑی 'سڑک اور

فٹ پاتھ کے سنگم پر لہو ملا دودھ بہہ رہا ہے 'جم رہا ہے' سانپ کے منہ میں سیب ہے اور سیب کے اندر زہر۔ مجھے بھوک لگی ہے۔"(۵۶)

یعنی بے ہوشی سے اُٹھ کر بھی وہ خیالوں میں گم ہے۔ اُس کی اس حالت کی وجہ بھی اس کے لاشعوری خیالات سے باور ہوتی ہے کہ اس کا کوئی دوست، رشتے دار نہیں، وہ تنہا ہے، تبھی اپنی خیالی دنیا میں مگن رہتا ہے۔ لڑکی کی ساڑھی کا کالا پلو بھی اُسے ناگ نظر آتا ہے۔ اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ جس چیز کو چھوئے گا وہ لوہا بن جائے گی۔ اُس کے تصورات اُسے ماورائے حقیقت دنیا سے حقیقی دنیا میں جوڑے نظر آتے ہیں۔ "تو یہ ناگ کا سر نہیں؟ وہ ہاتھ میں پکڑی کالی لیر کو غور سے دیکھتا سوچتا ہے اور یہ کپڑے کی لیر ہے 'لوہا نہیں بنی؟"(۵۷) یہ افسانہ خود کلامی، ابہام اور خوابناکی کے ہمراہ اس افسانے کو ماورائے حقیقت افسانہ بناتی ہے جس میں وہ خود ساختہ اذیت کا شکار ہے جو حقیقت میں نہیں ہو رہا وہ تصّور کر رہا ہے۔ اس افسانے میں بے ہوش انسان جو خیالات یا تصورات سے گھرا ہے۔ ہوش میں آنے پر معلوم ہوتا ہے کہ وہ خیالات میں گم تھا اور اب بھی خیالات میں ہی گم ہے۔ یہ افسانہ خالص انسانی نفسیات اور انسانی سوچوں کے ہمراہ اس افسانے میں سرریئلزم کا تاثر پیدا کرتا ہے۔

ماورائے حقیقت، حقیقت سے ماورا ایک دنیا ہے، جس کا حقیقی اور منطقی چیزوں سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس کے تحت لکھے جانے والے افسانے کسی انسان کے خواب کا واقعہ معلوم ہوتے ہیں ۔خوابوں کی طرح بے ترتیب، غیر منظم اور انتشار زدہ خیالات کی عکاسی اس تحریروں کا خاصہ بن جاتی ہے جو ماورائے حقیقت افسانہ کہلاتے ہیں۔ انور سجاد کے مندرجہ بالا افسانوں میں بھی ماورائے حقیقت، خوابناکی، خود کلامی کے ذریعے ایسا ابہام زدہ منظر بُنتی ہے کہ حقیقت اور ماورائے حقیقت میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہی اس رجحان کی خاصیت ہے کہ یہ حقیقت سے دور کی چیز کو بھی اس طرح حقیقت کے لبادے میں پیش کرتا ہے کہ حقیقت اور حقیقت سے ماورا دونوں میں اصل کی پہچان کرنا مشکل معلوم ہونے لگتا ہے۔ خوابوں کی حقیقت بھی ابہام ہے کہ اس کا کوئی ایک معنی وضع نہیں کیا جا سکتا، اسی طرح ان افسانوں کے لیے بھی یہی کہا جا سکتا ہے کہ ان کا کوئی ایک معنی نہیں ہوتا قاری اپنی سمجھ کے مطابق اور اپنی نفسیات اور اس کے پس پردہ حقائق کے تحت لاشعوری طور پر اس سے کوئی معنی اخذ کر لیتا ہے۔ افسانہ 'نہ مرنے والا' میں ایک کردار کے لاشعور کی عکاسی کی گئی ہے جو خوابناکی میں وہ سب کر رہا ہے جو وہ اصل حقیقت میں کرنا چاہتا ہے۔ جب انسان سو رہا ہوتا ہے تو اس کا لاشعور مختلف قسم کے خوابوں کا موجب بنتا ہے اور بعض اوقات تو یہ خواب ایک طرح کا ملغوبہ معلوم ہوتے

ہیں جن میں تنظیم نہیں ہوتی اور نہ کوئی مطلب واضح ہوتا ہے۔یہی صورتِ حال افسانہ 'نہ مرنے والا'، 'دیوار اور دروازہ'، 'سونے کی تلاش'، 'سب سے پرانی کہانی'، '13' اور 'مرگی' کی ہے۔ان افسانوں میں کردار مسلسل انتشار زدہ اور بے ترتیب واقعات میں الجھے نظر آتے ہیں جن میں کوئی منطقی ربط تک دکھائی نہیں دیتا۔انور سجاد نے ان افسانوں کو مکمل ماورائے حقیقت افسانے میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے لیکن جملوں اور لفظوں کی ترتیب اوراستعمال کے ذریعے افسانوں میں کہانی کا ہلکا سا رنگ شامل کیا ہے۔ جس سے کہانی کے اختتام تک قاری اصل حقیقت سے باور ہو جاتا ہے اور معلوم کرلیتا ہے کہ کردار نیم خوابیدہ حالت میں اپنی نفسیاتی کیفیات سے دو چار ہو کر اپنے ذہن کے حصّار میں وہ سب کچھ کرتے نظر آتے ہیں جو وہ اصل زندگی میں نہیں کر پاتے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ماورائے حقیقت افسانہ ایک ذہنی سفر ہے اور اس میں کردار اپنی اس حقیقت کو قبول کرتا ہے جو وہ ساری دنیا کے سامنے عیاں نہیں کر پاتا۔افسانہ 'چوراہا' اور 'عجائب گھر' میں اس خوابناکی کو نظروں اور سوچ کے ابہام میں لپیٹ کر اصل حقیقت میں دکھانے کی کوشش کی ہے جہاں انسان معاشرتی پابندیوں، اظہار کی قید اور طعن و تشنیع کا مرقع معلوم ہوتا ہے۔ان افسانوں میں خود کلامی کی تکنیک کو لاشعور کے پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔اسی خود کلامی کو خوابناکی کی تکنیک کے ساتھ آمیزش کی صورت جملوں میں اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ خوابوں جیسے ابہام کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔تکنیک کا استعمال ماورائے حقیقت افسانے میں ناگزیر ہے۔ مصّوری میں یہ نظروں کا ابہام ہوتا ہے اور تحریر میں یہ سوچ کا ابہام ہے جس کی اصل حقیقت تک خاصی تگ و دو کے بعد قاری پہنچ ہی جاتا ہے۔ان افسانون پر مصّوری کی تکنیک کے اثرات اس طرح ہیں کہ افسانہ نگار مصّور بھی ہے اگر وہ ایک تصویر بنانے میں مختلف رنگوں کا استعمال مختلف سوچ کی عکاسی یا تصویر میں ابہام پیدا کرنے کے لیے کرتا ہے تو افسانوں میں بھی انھیں رنگوں کا استعمال خوابناکی اور اسے معنی دینے کے لیے کیا ہے۔ سرخ رنگ، ، چاند کی روشنی، دروازہ اور دیوار کو الگ دکھانے کے لیے کردار کو مبہم کیفیات میں دکھانا، عجائب گھر میں لگی تصویر کو انسانی لاشعور کی عکاس کے طور پر غیر واضح انداز میں بیان کرنا ،کالے رنگ کی ساڑھی اور ناگ کا سر ،وغیرہ۔ماورائے حقیقت کی تکنیک میں بھی فرائیڈ کے نظریہ لاشعور کا اثر گہرا ہے کیونکہ اس ماورا حقیقت کی حقیقت براہِ راست انسانی لاشعور سے ہم آہنگ ہے۔انور سجاد نے ماورائے حقیقت افسانے کی بُنت میں رنگوں کا استعمال کیا ہے اور خود کلامی کی تکنیک کے استعمال سے کردار کو داخلی کشمکش کا شکار دکھایا ہے جس سے ابہام پیدا ہوتا ہے۔ان افسانوں میں کردار اپنی اصل تک پہنچنا چاہتے ہیں، اپنی شناخت اور پہچان چاہتے ہیں، معاشرتی پابندیوں میں جکڑے ہیں لیکن ان پابندیوں سے بھاگتے ہونے ایسے

دروازے کی تلاش میں ہیں جہاں آزادی کا دَر کھل سکے لیکن معاشرتی حدود و قیود کا عیاں کرتی سوچ کی دیواروں نے انھیں قید کر رکھا ہے۔ کردار اظہارِ رائے کی آزادی چاہتے ہیں، غصے کا اظہار یہ چاہتے ہیں اور اس تمام مسائل کے ساتھ ذہنی سفر میں ہی خود کلامی کی تکنیک کے تحت اپنے آپ سے لڑ رہے ہیں اور خیالات میں ہی بغاوت کا اظہار بھی نظر آتا ہے کہ جو چیز معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں وہ ان کرداروں کی اپنی تخلیق کردہ خوابناک دنیا میں ممکن ہے۔ انسان کی خواہشات کا احترام، اس کی نفسیاتی کیفیات اور انسانی پابندیوں اور رسم و رواج کی قید سے باغی رویہ صرف اس کردار کی ذہن کی چار دیواری میں محدود خود کلامی کی تکنیک میں پنہاں ہے۔ جہاں وہ خود کو یہ باور کروانے کی کوشش میں ہوتا ہے کہ یہ وہ جگہ ہے جہاں کسی قسم کی کوئی پابندی یا قید نہیں ہے۔ انور سجاد نے خود کلامی اور خوابناکی کی آمیزش سے ابہام اور ان تینوں تکنیکوں کو ہم آہنگ طریقے سے اس طرح استعمال کیا ہے کہ ماورائے حقیقت افسانے کی خاصیت بھی ظاہر ہو رہی ہے اور جدید اردو افسانے کی تنقید میں موجود اعتراضات سے بھی ان کے افسانے مبرا نظر آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ انور سجاد، چوراہا، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص-۲۰۵

۲۔ انور سجاد، چوراہا (افسانوی مجموعہ ۱۹۶۷ء) ، مشمولہ، مجموعہ ڈاکٹر انور سجّاد، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص-۲۹

۳۔ ایضاً، ص-۳۱

۴۔ ایضاً، ص-۳۱

۵۔ ایضاً، ص-۳۲

۶۔ ایضاً، ص-۳۳

۷۔ ایضاً، ص-۳۳

۸۔ ایضاً، ص-۳۴،۳۳

۹۔ ایضاً، ص-۳۴

۱۰۔ ایضاً، ص-۳۹

۱۱۔ ایضاً، ص-۴۲

۱۲۔ ایضاً، ص-۴۴

۱۳۔ ایضاً، ص-۵۰

۱۴۔ ایضاً، ص-۵۱،۵۰

۱۵۔ ایضاً، ص-۵۲

۱۶۔ ایضاً، ص-۵۶

۱۷۔ ایضاً، ص-۵۸

۱۸۔ ایضاً، ص-۵۹

۱۹۔ ایضاً، ص-۶۱

۲۰۔ ایضاً، ص-۶۲

۲۱۔ ایضاً، ص-۶۳

۲۲۔ ایضاً، ص-۶۴

۲۳۔ ایضاً، ص-۶۸

۲۴۔ ایضاً،ص-۶۷

۲۵۔ ایضاً۔ص-۷۱

۲۶۔ ایضاً،ص-۷۲

۲۷۔ ایضاً،ص-۸۲

۲۸۔ ایضاً،ص-۸۴

۲۹۔ ایضاً،ص-۸۶

۳۰۔ ایضاً،ص-۷۴

۳۱۔ ایضاً،ص-۸۲

۳۲۔ ایضاً،ص-۹۲

۳۳۔ ایضاً،ص-۹۵،۹۴

۳۴۔ ایضاً،ص-۱۱۴

۳۵۔ ایضاً،ص-۱۱۵

۳۶۔ ایضاً،ص-۱۱۸

۳۷۔ ایضاً،ص-۱۱۷

۳۸۔ ایضاً،ص-۱۱۸

۳۹۔ ایضاً،ص-۱۱۹

۴۰۔ ایضاً،ص-۱۲۱

۴۱۔ ایضاً،ص-۱۲۳

۴۲۔ ایضاً،ص-۱۲۴

۴۳۔ ایضاً،ص-۱۲۳

۴۴۔ ایضاً،ص-۱۲۴

۴۵۔ ایضاً،ص-۱۱۹

۴۶۔ ایضاً،ص-۱۲۹

۴۷۔ انور سجاد، آج(افسانوی مجموعہ ۱۹۸۰ء) ، مشمولہ، مجموعہ ڈاکٹرانور سجّاد،سنگِ میل پبلی کیشنز،لاہور،۲۰۱۱ء،ص-۲۶۰

۴۸۔ ایضاً، ص-۲۶۱

۴۹۔ ایضاً، ص-۲۶۲

۵۰۔ ایضاً، ص-۲۶۲

۵۱۔ ایضاً، ص-۲۶۲

۵۲۔ ایضاً، ص-۳۱۹

۵۳۔ ایضاً، ص-۳۲۰

۵۴۔ ایضاً، ص-۳۲۰

۵۵۔ ایضاً، ص-۳۲۱

۵۶۔ ایضاً، ص-۳۲۲

۵۷۔ ایضاً، ص-۳۲۵

باب پنجم: ماحصل

الف۔ مجموعی جائزہ

تجریدیت اور ماورائے حقیقت مغربی اصطلاحات ہیں۔ مصّوری کے علاوہ ادب میں بھی ان تکنیکوں کے استعمال نے ایک نئے طرزِ تحریر کو جنم دیا۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد مغربی زبانوں کے ادب سے شروع ہونے والے اس رجحان نے دوسری جنگِ عظیم کے دوران ہی ادبی دنیا میں ایک خاص طرزِ فکر کے تحت ادب کی تخلیق پر اصرار کیا۔ جدید اردو افسانے پر اس کے اثرات مغربی ادب کی مرہونِ منت نظر آتے ہیں۔ اس رجحان کی صورت ایک احتجاج کی سی نظر آئی جس میں، انسانی خواہشات، تصورات و خیالات اور ان کے پس پردہ محرکات جو کہ انسانی نفسیات میں پنہاں ہیں، کی اہمیت پر زور دیا گیا۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت میں انسانی نفسیات کے تحت خیال کی اصّل تک پہنچنے اور اس کی انفرادی حیثیت کی معاشرے میں اہمیت کو موضوع بنایا جانے لگا۔ اس رجحان کی بنیاد افلاطون کے ان خیالات کو ٹھہرایا گیا جن کے مطابق حقیقت کہیں اور موجود ہے اور جو نظر آرہا ہے وہ محض عکس ہے۔ اسی طرح انسانی نفسیات میں حقیقت انسان کے لاشعور میں موجود ہے جو نظر نہیں آتا لیکن اس حقیقت تک پہنچنا اور معاشرے کی پابندیوں اور رسم و رواج میں جکڑے انسان کے ان تصوارت کا ادراک کرنا جن کا اظہار وہ معاشرے کے خوف سے نہیں کر پاتا، یہی تجریدیت اور ماورائے حقیقت کا مقصد ہے۔ اس حقیقت تک پہنچنے کے لیے جس طرح ماہرِ نفسیات مختلف تکنیکوں کا استعمال کرتا ہے اسی طرح مذکور رجحانات کے تحت شعور کی رَو، آزاد تلازمہ خیال، خوابناکی، خود کلامی اور ابہام کی تکنیکوں کے ذریعے مصّوری اور ادب میں انسانی لاشعور میں موجود اس کے اصّل خیال تک پہنچنے کو اور پھر ان خیالات اور تصورات کی معاشرے میں اہمیت پر زور دیا گیا۔ اسی ضمن میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت دونوں رجحانات پر فرائیڈ کے 'نظریہ لاشعور' کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔ تجریدیت سے مراد کوئی بھی ایسی مجرد شے ہے جو آسانی سے سمجھ نہیں آتی بلکہ معنی اس کے اندر پوشیدہ ہوتے ہیں اور یہ پوشیدہ انسانی لاشعور ہے۔ ماورائے حقیقت، حقیقت سے ماورا

ایک اور حقیقت ہے جو کہ انسانی ذہن کی اختراع ہے۔ جہاں انسان اپنے خیالات اور خوابوں میں وہ سب کر گزرتا ہے جو وہ حقیقت میں کرنا چاہتا ہے۔ زمان و مکاں کے عمل دخل کے بغیر ایک جگہ بیٹھا کوئی شخص لمحوں میں صدیوں کا سفر طے کرتے ہوئے خوابناکی کی کیفیت میں اپنی تمام تر خواہشات، خیالات و تصورات کی تکمیل میں مصروف ہوتا ہے۔ یہ خوابناکی اس کے تزکیہ نفس کا باعث بھی بنتی ہے کہ اگر وہ حقیقت میں ان خواہشات کا حصّول نہیں کر پایا تو ماورائے حقیقت میں ہی اپنے مقاصد کو ذہنی سطح پر ہی سرانجام دے دیتا ہے۔ مغربی ادب ان رجحانات سے بے حد متاثر ہوا اور مصّوری کے ساتھ ساتھ ادبی تحریروں میں بھی زور پکڑتا چلا گیا۔ ان رجحانات کے بانیوں نے جس قدر بغاوت کا اظہار کیا اس کی جڑیں انسانی لاشعور میں دفن تھیں۔ مغربی ادب میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے تحت شعر و نثر کے ادبی فن پارے تخلیق کیے گئے جنہیں خاصی پذیرائی ملی ۔اردو ادب میں بیسویں صدی کی آخری چار دہائیوں میں یہ رجحانات اور تکنیکیں اردو افسانے میں نظر آنے لگیں۔ اس سے پہلے شعور کی رَو اردو ناول میں جگہ بنا چکی تھی۔ ان افسانوں کی تنقید کے پہلو بہ پہلو ان مغربی رجحانات کو شدید تنقید کا سامنا بھی کرنا پڑا کیونکہ ان کو اردو افسانے میں خاطر خواہ قبولیت حاصل نہ ہو سکی ۔ تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانوں میں کوئی باقاعدہ کہانی نہیں ہوتی اور نہ واقعات میں کوئی ترتیب اور منطقی ربط ہوتا ہے۔ ایسی تحریر کی فوری طور پر معنوی تفہیم مشکل عمل ہے۔ اسے تجریدی مصّوری کی تحریری شکل بھی کہا جاتا ہے۔ تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے کا کوئی پلاٹ نہیں ہوتا لیکن جدید اردو افسانے کے کچھ ناقدین کے مطابق اس میں کہانی کا ہلکا سا عنصر ہونا ضروری ہے اور انور سجاد کے افسانوں میں یہ عنصر اس حد تک موجود ہے جس کا مطالبہ ان ناقدین کی تنقید میں ملتا ہے۔ انور سجاد کے افسانوں میں شعور کی رَو، آزاد تلازمہ خیال کے تحت تجریدیت کا عنصر بہت نمایاں نظر آتا ہے اور ماورائے حقیقت افسانوں میں خوابناکی، خود کلامی اور ابہام کی تکنیک کا استعمال اس طرح کیا گیا ہے کہ افسانہ خوابناکی اور خود کلامی کے ساتھ ابہام زدہ نظر آتا ہے لیکن افسانے میں بے ترتیبی کے باوجود اختتام پر چند ایسے جملے پائے جاتے ہیں کہ جو افسانے کی تکنیک اور ماورائی و تجریدی رجحان کی تائید کرتے ہیں۔ انور سجاد تجریدیت اور ماورائے حقیقت افسانے کا قابلِ ذکر نام ہے ۔ ہندوستان اور پاکستان میں جدید رجحانات کے حوالے سے ان کو قبولیت اور مقبولیت حاصل ہے۔ اس

مقالے میں بھی تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے پیشِ نظر انور سجاد کے افسانوں پر تکنیکی حوالے سے اطلاق کیا گیا ہے۔ انور سجاد کے علاوہ بھی بہت سے افسانہ نگاروں نے اس رجحان کے تحت افسانے لکھے لیکن مجموعی طور پر ان کو پذیرائی نہ ملی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ افسانے میں کہانی پن اور پلاٹ کی غیر موجودگی ، کرداروں کی بے نامی، زمان و مکاں کی غیر حاضری اور خیالات کی پیچیدگی، تھی۔ لیکن یہی سب عناصر تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے کا خاصا تھے۔ اس لیے اس طرز کے افسانوں کو شدید تنقید کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ اس تنقید کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ادب کا وہ قاری جو روایتی افسانے کو براہِ راست اور سیدھے سادے طریقے سے سمجھ لیتا تھا، جدید افسانہ نگاری کے تحت جب اسے اپنے دماغ کو افسانے کی گہرائی میں پوشیدہ اصّل معنی کی کھوج کے لیے تگ و دو اور غور و فکر کرنا پڑی تو وہ اس میں موجود بے ترتیبی اور الجھن کو سُلجھا نہیں پایا اور گہرے مشاہدے اور غور و فکر کی بجائے اس افسانے کی تنقید کا آغاز شروع کر دیا۔ جدید اردو افسانے کے ناقدین نے اس لیے بھی اسے مسترد کر دیا کہ یہ افسانہ افسانے کی مبادیات اور اُصول و ضوابط کا منحرف افسانہ تھا۔ انور سجاد کو اس لیے جدید افسانے میں مقبولیت ملی کیونکہ ناقدین اس افسانے میں جس کہانی پن کی غیر موجودگی پر سب سے زیادہ تنقید کر رہے تھے وہ کہانی پن انور سجاد کے افسانوں میں موجود تھا۔ متعدد ناقدین نے جدید اردو افسانے بالخصوص تجریدیت اور ماورائے حقیقت افسانے کو اس لیے بھی مسترد کر دیا کیونکہ ان کے مطابق یہ رجحانات مصّوری یا فلموں میں تو اپنی جگہ کامیابی سے بنا سکتے ہیں لیکن ان کی اردو افسانے میں کوئی جگہ نہیں ہے۔ اس کے باوجود جدید افسانہ نگاروں نے اپنی کوشش جاری رکھی مگر یہ رجحانات اردو افسانے میں اپنی جگہ نہ بنا سکے۔ انور سجاد نے اس تنقید کو سامنے رکھتے ہوئے اپنے افسانے کی بُنت میں ایک خاص طرز سے تجریدیت اور ماورائے حقیقت کی تکنیکوں کا استعمال کیا ہے اور اس رجحان کے افسانے کو تنقیدی الزامات سے بری کروانے کی کوشش کی ہے۔ افسانے میں کہانی پن نہ ہونا، کردار کے بے نام اور زمان و مکاں کا نہ ہونا، بے ترتیب اور غیر منطقی واقعات اور حقیقت سے ماورا ایک اور حقیقت کے بیان میں کسی قدر متوازن رویہ اختیار کیا ہے جس سے کم از کم افسانے کی صورتِ حال واضح ہو جاتی ہے کہ افسانے میں مصنف کیا بیان کر رہا ہے اور افسانے کے پسِ پردہ اصل محرک کیا ہے۔ جیسا کہ افسانہ 'سونے کی تلاش' میں انسان کی معاشرتی اور معاشی خود مختاری

اور اپنی ذات کی پہچان اور آزادی کو موضوع بنایا گیا ہے اور جب یہ معاشرہ انسان کو اس کے جائز حقوق نہیں دیتا تو وہ انسان ناجائز یا غیر قانونی طریقے سے اپنے حقوق کے حصول کی راہ اختیار کر لیتا ہے۔ انور سجاد کے افسانوں میں معاشرے کی پابندیوں اور خواف میں جکڑے انسانوں کی نفسیات کو شعور کی رَو، آزاد تلازمہ خیال، خود کلامی، ابہام اور خوابناکی کے تحت پیش کیا گیا ہے۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے زیرِ اثر یہ افسانے انسان کے رویے، اور خیالات و تصورات کے اصل کی تلاش ہیں۔ انور سجاد کے منتخب کردہ کردہ افسانوں میں تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے تحت ذہنی اختراع اور خود ساختہ من گھڑت واقعات کی بے ترتیبی اور غیر منطقیت کے ہمراہ انسانی ذہن میں مقید دکھایا گیا ہے۔ 'رات کا سفر نامہ' اور 'یوسف کھوہ' مکمل تجریدی افسانے ہیں جس میں افسانے کا آغاز اور اختتام ہی واضح نہیں ہے اور نہ ان میں کہانی پن کا واضح عنصر موجود ہے۔ افسانہ '13' بھی خود ساختہ ذہنی اختراعات کا حامل افسانہ ہے۔ 'دیوار اور دروازہ'، 'سازشی'، 'نہ مرنے والا' 'سب سے پرانی کہانی'، ان افسانوں میں انسان مقید نظر آتا ہے، کہیں یہ قید جسمانی ہے اور کہیں ذہنی، کسی جگہ تجریدیت اور ماورائے حقیقت کے تحت ذہنی اور جسمانی قید انسانی فطرت، خیالات اور تصورات میں خود ساختہ اذیت کی حقیقت کو بیان کر رہے ہیں۔ 'چوراہا' اور 'عجائب گھر' افسانوں میں کردار اپنی تلاش، پہچان، آزادی اور اندرونی و بیرونی کشمکش کے ہمراہ نظر آتے ہیں۔ انور سجاد کے ان افسانوں میں کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں ہی افسانے کی فنی الجھنیں بھی ہیں۔ انور سجاد نے تجریدیت اور ماورائے حقیقت کی تکنیکوں کو افسانے میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ جدید اردو افسانے کی تنقید میں ان رجحانات پر لگائے جانے والے اعتراضات کو ان تکنیکوں کے مناسب استعمال سے کسی حد تک کم کر دیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ رجحانات جدید اردو افسانے کا غالب رجحان نہ بن سکے کیوں کہ افسانے میں تکنیک کی کامیابی پیشکش انتہائی باریک بینی کا عمل ہے اور انور سجاد نے ان تکنیکوں کو نہ صرف جملوں اور لفظوں کی سطح پر استعمال کیا ہے بلکہ کرداروں کے خیالات میں موجود الجھنوں سے بھی فکری سطح پر پیش کی جانے والی تکنیکوں کی تائید بھی کی ہے۔ انور سجاد کے زیادہ تر افسانوں پر مصوّری اور طب کے اثرات ہیں کیونکہ وہ خود بھی ان دونوں پیشوں سے منسلک تھے۔ افسانوں میں کئی بار ڈاکٹر، ہسپتال اور بیماریوں کا ذکر، بیمار کردار، ادویات، مردہ خانوں، آلاتِ جراحی اور

طب سے متعلقہ اصطلاحات، ان کے رجحان کے عکاس ہیں۔ فنِ رقص میں بھی مہارت رکھتے تھے اور اس کا اثر ان کے افسانوں میں بھی نظر آتا ہے۔ مصوّری سے بھی خاص لگاؤ تھا اسی لیے ان کے افسانوں میں رنگوں کا بھی بہت ذکر کیا گیا ہے۔ انور سجاد کی ذاتی زندگی کے ان رجحانات سے ان کے افسانوں میں مختلف تکنیکوں کی آمیزش کے ساتھ ایک خاص تاثر پیدا ہوا ہے۔ ان کے تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانوں کی خاصیت یہ ہے کہ انھوں نے ان کی بے ترتیبی میں تکنیک کا استعمال اس طرح کیا ہے کہ افسانے ایک اختتام تک افسانہ ایک ترتیب میں محسوس ہوتا ہے اور کہانی پن کا عنصر بھی اس میں نمایاں ہونے لگتا ہے۔ تجریدیت کے تحت افسانہ لکھا ہے تو اس میں تجریدیت کے مقاصد بھی واضح ہو جاتے ہیں، جیسے کہ افسانہ 'سونے کی تلاش' میں 'انسانی ذہن سوچوں سے خالی نہیں رہ سکتا'، 'دیوار اور دروازہ' میں گھڑیال کا دس بجانا اور جبکہ بہت زیادہ وقت گزر گیا لیکن وقت دس بجے کا ہی ہے، اس سے تجریدی اور ماورائی افسانے میں وقت کے رُک جانے کا عنصر نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح 'چوراہا' افسانہ، میں خیال کے 'ننگا' ہونے یعنی خیال کے اصل ہونے کو ظاہر کیا گیا ہے کہ تجریدیت اور ماورائے حقیقت میں اصل خیال کو انسانی لاشعور میں تلاش کیا جاتا ہے۔ انور سجاد کے افسانوں میں تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے کی تکنیکوں کو بطور خاص انسانی نفسیات کے زمرے میں پیش کیا گیا ہے۔ انور سجاد کے افسانوں میں تکنیک کا ستعمال نہ صرف انسانی نفسیات کی باریکیوں کی وضاحت کرتا ہے بلکہ جدید اردو افسانے میں جدید تکنیکوں کے استعمال کا بھی ایک منفرد انداز وضع کرتا ہے۔ جدید رجحانات کے جدید افسانے میں ردّ ہونے کی ایک بڑی وجہ افسانے کی تکنیک کا مبہم استعمال بھی تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جدید اردو افسانے میں تکنیک کے استعمال اور جدید رجحانات کو اردو افسانے میں متعارف کروانے کے حوالے سے انور سجاد کو انفرادیت اور مقبولیت حاصل ہے۔

ب۔ نتائج

ا۔ جدید اردو افسانے میں متعدد جدید رجحانات کو پذیرائی نہ مل سکی، ان میں سے دو رجحانات تجریدیت اور ماورائے حقیقت افسانہ تھے۔ اس کی وجہ جدید اردو افسانے کے ناقدین کے ہاں افسانے کے تکنیکی و فنی

مسائل تھے۔ جدید افسانے میں کہانی پن کا نہ ہونا، کرداروں کی بے نامی، ابہام، غیر حقیقت پسندی اور داستانوی یاماورائی طرزِ تحریر، زمان و مکاں کا غیر تصّور اور نثر کا مجرد انداز تھا۔

۲۔ بیسویں صدی کے چھٹے عشرے سے جدید افسانے اور اس کی تنقید کا پاکستان میں آغاز ہوا اور بیسوں صدی کے آخری عشرے میں اختتام پذیر ہو گیا اس کی بڑی وجہ نقادوں کی کاٹ دار تنقید تھی، جس کی وجہ سے متعدد افسانہ نگاروں نے نئے رجحانات کے تحت لکھنا کم کر دیا۔ اسی وجہ سے تجریدیت اور ماورائے حقیقت رجحانات اردو افسانے میں جگہ نہ بنا سکے اور جن افسانہ نگاروں نے ان رجحانات کے زیرِ اثر افسانے لکھے، انھیں کمزور تکنیکی پیشکش کے باعث شدید تنقید کا سامنا کرنا پڑا۔ عصرِ حاضر میں ان رجحانات کے تحت افسانہ نگاری نہ ہونے کے برابر ہے۔

۳۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت میں ایک تکنیکی مماثلت 'شعور کی رَو' کے حوالے سے ہے کہ ان دونوں میں شعور کی رَو کے تحت بے ترتیبی اور خود کلامی کا عنصر پایا جاتا ہے۔ دونوں رجحانات پر فرائیڈ کے 'نظریہء لاشعور' کا گہرا اثر ہے۔ جس کی وجہ سے یہ رجحانات انسانی نفسیات کی اصل تک پہنچنے پر زور دیتے ہیں اور پنہاں کو عیاں کرنا، انسانی خیالات و تصورات، خواہشات اور محرومیوں کی ناآسودگی کی وجوہات کو انسانی لاشعور کی جڑوں میں تلاش کرنا ہے۔

۴۔ تجریدیت اور ماورائے حقیقت رجحانات میں اختلاف اس طرح سے پایا جاتا ہے کہ تجریدیت میں 'آزاد تلازمہ خیال' کی تکنیک کو 'شعور کی رَو' کے ساتھ پیش کی گیا ہے جبکہ ماورائے حقیقت افسانے میں 'آزاد تلازمہ خیال' کی تکنیک نہیں ہے بلکہ 'شعور کی رَو' کے تحت خود کلامی اور اس کے علاوہ 'ابہام' اور 'خوابناکی' کی تکنیک ماورائے حقیقت کی خاصیت ہے۔

۵۔ انور سجاد کے افسانوں میں تجریدیت کی تکنیک کی پیشکش کے مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ تجریدی افسانے میں انور سجاد نے 'شعور کی رَو' کی تکنیک کا استعمال زیادہ کیا ہے جس کی وجہ تجریدیت کا مجرد اور

بے ترتیب و غیر واضح اظہار ہے۔'آزاد تلازمہ خیال' کی تکنیک کو افسانہ نگار نے افسانے میں ہلکے سے کہانی پن کے عنصر کو نمایاں کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔اس کی وجہ جدید افسانے کے رجحانات پر اردو افسانے کی ناقدین کے اعتراضات ہیں۔یہی وجہ ہے کہ تجریدی افسانے میں جو مقام انور سجاد کو حاصل ہے وہ کسی اور کو اس نہج پر حاصل نہ ہو سکا۔

٦۔ ماورائے حقیقت افسانوں میں انور سجاد نے زیادہ تر 'خود کلامی' کی تکنیک کی استعمال کیا ہے اور اس میں بھی 'ابہام' کی تکنیک کی آمیزش کی ہے۔ ابہام کی تکنیک کو خود کلامی اور خوابناکی کی تکنیک سے تراشا گیا ہے۔'خوابناکی' کی تکنیک میں 'فلیش بیک' کا ہلکا سا امتزاج نظر آتا ہے۔ مجموعی طور پر انور سجاد کے تجریدی اور ماورائے حقیقت افسانے میں تکنیک کی پیشکش انفرادی اور امتزاجی دونوں انداز میں ملتی ہے۔

ج۔ سفارشات

ا۔ اردو افسانے میں کردار کی نفسیات سے انکار ممکن نہیں،انور سجاد کے افسانوں میں کرداروں کی نفسیات اور اس کی پیشکش بہت منفرد انداز میں کی گئی ہے۔اس لیے انور سجاد کے افسانوں کے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

۲۔ مصنف کی ذاتی زندگی اور اردگرد کے ماحول کا اس کی تحریروں پر گہرا اثر ہوتا ہے،اس حوالے سے انور سجاد کے افسانوں پر طب، مصوّری، رقص اور دیگر فنونِ لطیفہ کے اثرات کا مطالعہ بھی کیا جانا چاہیے۔

۳۔ انور سجاد جس دور میں افسانہ نگاری کر رہے تھے،اس دور میں مارشل لاء کے ادیبوں کی تحریروں پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔اس ضمن میں انور سجاد کے افسانوں کا سماجیاتی اور استعاراتی مطالعہ کرنے کی بھی ضرورت ہے۔

کتابیات

بنیادی مآخذ

انور سجاد، چوراہا، مکتبہ نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۷ء

انور سجاد، استعارے، اظہار سنز، لاہور، ۱۹۷۰ء

انور سجاد، آج، (افسانوی مجموعہ ۱۹۸۰ء)، مشمولہ، مجموعہ ڈاکٹر انور سجاد، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء

ثانوی مآخذ

اشرف کمال، ڈاکٹر، تنقیدی تھیوری اور اصطلاحات، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۶ء

انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو، کراچی پاکستان، ۱۹۸۵ء

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، (مرتب)، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم، ستمبر ۱۹۸۵ء

انور جمال، پروفیسر، ادبی اصطلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، اشاعت دوم، ۲۰۱۵ء

انوار احمد، ڈاکٹر، اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، مثال پبلشرز، فیصل آباد، ۲۰۱۰ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، مقتدرہ و قومی زبان، اسلام آباد، طبع پنجم، ۲۰۰۶ء

جمیل جالبی، ڈاکٹر، معاصر ادب، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء

سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ اور افسانہ نگار، سنگِ میل پبیلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء

سلیم اختر، ڈاکٹر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، اظہار سنز، لاہور، ۲۰۱۰ء

سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۵ء

سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رجحانات، انجمن ترقی اردو، کراچی، پاکستان، اشاعت دوم ،۲۰۱۶ء

شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی مئی ۱۹۸۲ء

شہزاد منظر، پاکستان میں اردو ادب کی صورتِ حال، ترتیب و تہذیب، ڈاکٹر، اسد فیض، پورب اکادمی، فروری ۲۰۱۴ء

فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء

فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۹۰ء
ممتاز شیریں، ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع (مضمون)، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۸ء
نیئر، ناصر عباس، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو، کراچی، پاکستان، اشاعت دوم، ۲۰۱۳ء
نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، نومبر ۱۹۸۲ء
وارث علوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل، نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دہلی، دسمبر ۱۹۹۰ء

لغات

لوئیس معلوف (مرتب) المنجد، مولانا عبد الحفیظ (مترجم)، مکتبہ قدوسیہ اردو بازار لاہور، ۲۰۰۹ء

Advance Learners Oxford Dictionary, Oxford University,
Walton Street, Oxford,4th edition, 1989, P#1295

https://www.collinsdictionary.com/amp/English/technique,17-09-2020,
11:25 am

رسائل و جرائد

امجد اسلام امجد، ڈاکٹر انور سجاد، (مضمون)، مطبوعہ، ماہنامہ اخبارِ اردو، ادارہ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۲۰۱۹ء
عبد الاحد شاد، تجرید نگاری کی اہمیت (مضمون)، مشمولہ، فنون، اپریل، ۱۹۶۸ء، لاہور
غلام ثقلین نقوی، تجریدی افسانہ (مضمون)، مشمولہ، اوراق، افسانہ و انشائیہ نمبر، مارچ تا اپریل ۱۹۷۲ء لاہور
قاضی عابد، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں منتخب تنقیدی اصطلاحات (مضمون)، مشمولہ، معیار، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد، شمارہ ۷، جنوری تا جون ۲۰۱۲ء
مسعود اشعر، سیماب، صفت انور سجاد، (مضمون)، مطبوعہ، ماہنامہ اخبارِ اردو، ادارہ فروغِ قومی زبان، اسلام آباد، جون ۲۰۱۹ء

انگریزی کتب

C.W.E Bigs, Dada and Surrealism, Barens and Nobel by Methaun, London,1972, P#3

Friedman, Melvin j. , stream of consciousness: a study in literary method, Yale university, 1955

Gingell, John: Winch Christopher, Philosophy of Education: The Key Concepts, Rutledge , New York,2008,P #38

Rubin, William, Dada,surrealism,and their heritage,The museum of modern art: Distributed by new York graphic society,Greenwich,ceonn. 1968

ویب گاہیں

https://literarydevices.net/stream-of-consiousness/,20-08-2020, 12:47 pm

https://www.google.com/amp/s/geniusrevive.com/en/free-association-creative-technique/amp/, 28-08-2020, 9:53 am

https:// www.goodtherapy.org/blog/psychpedia/free-association-in-therapy/,28-08-2020, 10:14 am

https://www.tcf.ua.edu/classes/jnutler/T340/F98/surrealistmanifesto.htm, 29-05-2020,11:15am

www.tcf.ua.edu/jbutler/surmnifesto/Manifesto of surrealism.htm,29-05-2020, 11:40 am

https://www.merriam-webster.com/dictionary/dreamy, 25-09-2020, 9:13 am

بی بی سی اردو، انور سجاد کون؟ www.urduweb.org/mehfil/threa، اکتوبر ۲۰۲۰ء 9:50am